

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



A ESPACIALIDADE NA ESCULTURA DO SÉC. XX:

do espaço fechado ao espaço negativo

Diogo Pereira da Silva Gonçalves

Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialização em Estudos de Escultura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

Ano de 2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Diogo Pereira da Silva Gonçalves, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada "A espacialidade na escultura do séc. XX : do espaço fechado ao espaço negativo", é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Diogo Pereira da Silva Gonçalves

Lisboa, 15 de Novembro 2017

RESUMO

Na dissertação do Mestrado em Estudos de Escultura procurámos expor e analisar a problemática do espaço na escultura, desde o início do modernismo até à actualidade, invocando alguns antecedentes imediatos, e seguindo a lógica da expansão do campo da escultura, proposta por R. Krauss. Neste sentido, procurámos compreender melhor o modo como se transita de um espaço fechado para um espaço negativo, ao longo da história da escultura no século XX.

Enunciámos essas mesmas mudanças, e focamos as diferentes abordagens realizadas, tanto quanto possível, a partir de uma análise simultânea do pensamento dos artistas, exposto nos seus escritos, entrevistas, entre outras fontes. Desejámos, acima de tudo, não perder de vista a relação artista — obra — espectador, tendo como preocupação principal a dimensão histórico-conceitual das obras no que diz respeito à relação com o espaço.

Palavras-Chave: Escultura; Núcleo; Plinto; Espaço fechado; Espaço negativo.

ABSTRACT

In this Master in Sculpture Studies we try to expose and analyze the question of space in sculpture, from the beginning of modernism to the present day, mentioning some close previous situations and following R. Krauss logic of expanded space in sculpture. In this sense, we look to a better understanding of how to transit from a closed space to a negative one, through the history of sculpture of the 20th century.

Enunciating these same changes, focusing on the different approaches made before, from analyses of both artists thoughts, as well as artist's deposition on writings and interviews among other sources. We wish above all, not loose sight of the relation's between, artist, work of art and spectator, having as main concern the historical-conceptual dimension of the works of art in relation with space.

Key Words: Sculpture; Core; Plinth; Closed Space; Negative Space.

Agradeço particularmente aos Senhores Professores Doutores Escultores António Matos, e João Castro Silva.

Agradeço também ao Senhor Professor Doutor José Carlos Pereira, meu orientador.

Índice

Introdução	1
1 - Auguste Rodin	4
1.1 - Ausência de “habitat” - Condição negativa do Monumento	4
2 - Henry Moore - Jean Arp	6
2.1 - Escavar o núcleo	6
3 - Construtivismo	9
3.1 - Vladimir Tatlin - Contra-relevos	9
3.2 - Naum Gabo - Volume entre planos	11
4 - David Smith	13
4.1 - Descontinuidade da percepção	13
5 - Anthony Caro	18
5.1 - Eliminação do plinto	18
6 - A experiência minimalista	23
6.1 - Donald Judd - Espaço real	26
6.2 - Robert Morris - Espaço real/Teoria da Gestalt	35
9 - Richard Serra	47
9.1 - O corte do espaço	48
10 - Carl Andre	57
10.1 - Supressão do espaço interno da escultura	58
7 - Do minimalismo ao Conceptualismo	66

8 - Dan Graham	67
8.1 - Espaço privado - Espaço público	67
11 - Michael Heizer	75
11.1 - O espaço negativo - Natureza	75
12 - Bruce Nauman - Joseph Beuys	86
12.1 - O contributo para o espaço negativo	86
13 - Rachel Whiteread	88
13.1 - O espaço negativo - o avesso da casa	88
Conclusão	96
Bibliografia	100
Bibliografia online	103
Anexo de imagens	104
Índice de imagens	119

Introdução

Esta dissertação percorre o tempo compreendido entre o modernismo e a actualidade, balizando o início da sua análise com a escultura de Auguste Rodin, e o seu contributo para a expansão da lógica do monumento. Surgem posteriormente escultores como Henry Moore e Jean Arp, aqui referenciados pela sua contribuição para a definição de “núcleo” gerador da escultura, sendo que Moore contribui com a ideia de espaço vazio entre o núcleo e a figura, e Arp com a ideia de “matéria animada”.

Seguidamente, será exposto o contributo do Construtivismo, na sua proposta de “espaço real” — que se opõe ao “espaço idealizado”; no seu trabalho, Vladimir Tatlin procura uma relação directa entre a arte e o “espaço social”, onde desafia a lógica expositiva — colocando a escultura em relação directa com o espaço expositivo, o qual se relaciona e integra directamente o espectador. Com a publicação posterior do “manifesto realista”, por Naum Gabo e Antoine Pevsner, o conceito de real difere para Gabo, não passando literalmente pelo espaço real, mas por uma concepção em que o espaço da escultura e o espaço do espectador se conçoam.

O contributo de David Smith é destacado, tendo em vista a sua noção de “descontinuidade”; as suas esculturas elevam-se do chão (ainda assentam timidamente sobre o plinto), não existindo verdadeiramente no espaço real. O espectador é deixado numa posição passiva, e a escultura redefine motivos tribais, introduzidas pelo escultor, ligando, deste modo, a dimensão psicológica do espectador à dimensão física da escultura. A partilha dessa mesma estratégia por Anthony Caro, assinala o encontro formal entre os escultores americanos e os europeus, não se limitando Caro a dar continuidade à “descontinuidade de percepção”, mas procurando um desenvolvimento que passaria pela total abstracção, e pela eliminação, por completo, do plinto, voltando a escultura a situar-se no “espaço real”. Dadas as suas dimensões, a escultura ocupa um vasto espaço físico, e estabelece uma relação também ela física com o espectador, o qual se movimenta em torno (e dentro da) mesma.

A experiência minimal, assumidamente marcada pela redução formalista, é também aqui convocada, a partir da noção de espaço, na medida em que o espectador é conduzido a experienciar os objectos para além da dimensão óptica, convocando-o para uma experiência física; ao colocar o espectador e os objectos no espaço real, aquele é também estimulado a mover-se em torno do objecto, como já acontecia com Tatlin e com Constantin Brancusi, cujas obras instavam o espectador a activar esse espaço integrante da própria obra. Dentro do contexto minimalista, Donald Judd afirma que o espaço e a matéria têm igual peso na constituição da escultura, existindo esta também no jogo de volumes positivos e negativos, cheios e vazios, os quais unem o espaço à escultura, a fim de lhe conferir uma totalidade e unidade. Por sua vez, Robert Morris reforça também a importância do espectador, como parte constituinte da escultura, através da combinação da obra e do espaço envolvente no mesmo patamar, para, de seguida, se apoiar na noção gestáltica, como acto perceptivo necessário à apreensão da obra.

Analisaremos também o modo como Richard Serra e Carl Andre desafiaram o espaço em termos formais; Serra, que inicialmente define verbos transitivos, como condicionante para a sua especificidade, isto é, assumindo a “acção” como modo conceptual da escultura, passaria a realizar esculturas em que elimina o espaço entre chão e parede, propondo uma relação performativa e física no espaço e no tempo, utilizando igualmente a própria escultura como estratégia de corte, e manipulação do espaço. Já a escultura de Andre assume-se como “lugar”. Além das estratégias formais, em que constrói a escultura em sucessões de positivos e negativos, explora a supressão do seu espaço interno, e a consequente supressão do espaço entre a escultura e o espaço expositivo.

No domínio conceptualista, Dan Graham será destacado pelo seu entendimento da relação entre espaço público e espaço privado, desafiando constantemente a interacção entre espectadores, que se vêem condicionados espacialmente por situações opostas, dentro, e em torno, dos pavilhões que concebe.

Chegaremos, ao espaço negativo, terminamos com a análise das obras de Michael Heizer e de Rachel Whiteread, fazendo uma referência a Bruce Nauman e a Joseph Beuys, pela sua contribuição diferenciadora na definição de espaço negativo.

Heizer desenvolve inicialmente “negative paintings”, transportando, deste modo, para a escultura a noção de espaço negativo, escultura essa que se define pela ausência da própria matéria escultórica; é também particular a noção de “objecto natural”, presente nos seus trabalhos, como veremos nos exemplos apresentados. Aquando da análise da escultura de Beuys e Nauman, são apresentados exemplos específicos, em que a noção de espaço negativo é igualmente explorado.

A dissertação terminará com a análise os trabalhos de Whiteread, que desenvolve a noção de espaço negativo de Heizer, e se afasta da natureza, para se focar em questões habitacionais/vivenciais, introduzindo, na noção de espaço negativo, a problemática entre espaço público e espaço privado. Além de inverter a lógica estrutural da arquitectura, isto é, exteriorizando o espaço que anteriormente era vazio, com o fim de o tornar uma “forma sólida”, posiciona o espectador fora da escultura, e, ao mesmo tempo, provoca uma experiência visual/sensorial, a qual não deixa de ser austera e desconcertante, mesmo se essa experiência parte de formas aparentemente familiares ao espectador.

1 - Auguste Rodin

Nos meados do século XIX, a escultura começa a perder os seus referentes monumentais e comemorativos. Até então, a escultura assumia um significado político confirmando a dimensão monumental. As grandes obras eram figurativas e ganhavam uma feição vertical, sendo necessário uma base ou plinto proporcional. Como exemplos, temos ainda serem hoje obras de referências como *A Vitória de Samotrácia* (190 a.C); *Moisés* (1513-1515) de Miguel Ângelo (1495-1564), ou a *Estátua equestre de D.José I* (1775) de Joaquim Machado Castro (1731-1882).

Com as obras, *La Porte de L'Enfer* (1880-1917) (fig.1) e *Monument à Balzac* (1891-1897) (fig.2), o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) voltaria a página dos elementos obrigatórios da representação. O ponto de partida era ainda o mesmo, ou seja, realizar um monumento, embora essas duas esculturas viessem a constituir uma expansão da lógica monumental. Rodin despoja as esculturas de uma estrutura interna, abandona a ideia de um núcleo central, inerente à representação, trabalha, e marca a forma com o próprio gesto, com os objectos do ofício (teques, maço, espátulas), deixando as suas marcas presentes e vincadas sobre o barro que viria a ser fundido a bronze, exteriorizando o processo escultórico e contribuindo para a ultrapassagem das estéticas realista e naturalista.

1.1 - Ausência de habitat - Condição negativa do Monumento

Em *La Porte de L'Enfer*, Rodin é convidado a fazer um portal para uma futura entrada do Museu de Artes Decorativas de Paris, instalado no Cour de Comptes, com motivos religiosos, apresentados sob uma dimensão narrativa tradicional. Numa primeira fase, começa por realizar diversas maquetes em variados materiais. Porém, não era o idealizado pelo autor, que pretendia, sim, que o espectador conseguisse apreender toda a obra por completo, de uma só vez, apesar da representação resistir a uma narrativa coerente, isto é, com

uma localização temporal e espacial da narrativa. Essa dificuldade de separar as figuras é nos dada através de um fluxo do movimento impresso, que não torna perceptível as figuras representadas num todo, surgindo em constante transição, conseguindo o movimento através dos elementos côncavos e convexos disformes, que o autor vinca no barro, como refere Rosalind Krauss (n. 1941):

[...] o impulso de Rodin era no sentido de represar o fluxo do tempo sequencial.¹

O caso particular da representação do escritor francês, Honoré de Balzac (1799-1850), constitui o exemplo máximo do que interessava ao artista enquanto representação. No final do estudo dos diversos elementos de composição, Rodin opta por uma radical forma de representar o escritor, potenciando a particularidade do mesmo se envolver num roupão enquanto escrevia pela noite dentro. A cabeça parece não depender do corpo, e o roupão, que carrega, deixa-nos sem a real percepção da posição dos membros superiores e inferiores, que compõem a anatomia da figura, transportando para o seu exterior todo o significado:

A superfície do corpo, a fronteira entre o que consideramos interno, particular, e o que reconhecemos como externo e público, é a sede do significado na escultura de Rodin.²

Esta renúncia a um núcleo interno, e a consequente exteriorização do gesto afasta-se das regras de representação, tidas até então como obrigatórias dentro da lógica do monumento. Outra questão prende-se com a “deslocação”, a ausência do “habitat”, a absoluta perda de lugar da escultura, interpretada por Krauss anos mais tarde como a “condição negativa” do monumento.³

¹ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.19.

² *Ibidem*, p.36.

³ *Ibidem*, p.293.

2 - Henry Moore - Jean Arp

No princípio da década de 1930 os artistas Jean Arp (1886-1966) e Henry Moore (1898-1986) desenvolvem uma tendência comum para explorarem a organicidade da escultura, e abandonarem a frontalidade. Procuram formas e modos de desenvolvimento entre os demais elementos naturais: rochas, cristais, plantas entre outros referentes, muito próximos da lógica orgânica da natureza. O gosto de ambos pelas formas naturais levaram, no entanto, a caminhos distintos: Arp pensa através de formas abstratas, e Moore centra-se na anatomia do corpo humano. Ambos não pretendem limitar-se à imitação do natural, procuram antes integrar as suas formas na natureza.⁴ A fonte de energia do “centro” da matéria, que dava vida à forma, é o seu ponto de partida, embora entendido de forma distinta.⁵

2.1 - Escavar o núcleo

Inicialmente com formação em pintura, e integrado no grupo Dada de Zurique, Arp é um dos criadores de máscaras dadaístas, e rompe como essa mesma tendência, afastando-se igualmente do rígido e geométrico ideal do construtivismo. Na mesma altura que Alberto Giacometti (1901-1966) cria os jogos de tabuleiro, Arp desenvolve uma série de objectos apelidados de *Concretions*; estes objectos fluem do natural, nascem da mão do escultor e incorporam-se na natureza como se dela também fizessem parte. O escultor entendia que as coisas derivam umas das outras, num sistema de causa e efeito, isto é, Arp tinha uma vontade de acrescentar elementos à natureza, de participar activamente nesse movimento cíclico. O escultor interpreta o “acaso” como algo necessário ao trabalho, pois no inconsciente reside a real criação de algo novo, de algo completamente diferente, e aí estaria a essência de criar

⁴ RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred [et.al.] - **Arte do Século XX**. [s.l.] : Taschen, 2010, p.477.

⁵ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.301.

vida.⁶ Esta característica está presente em esculturas como *Bell and Navel* (1931) (fig.3), *Growth* (1938), entre outras.

Neste contexto, Krauss afirma :

*Existe, aparentemente, um princípio gerador que se expande para o exterior, indo do menor elemento interno da obra para o maior, percorrendo todos esses elementos como a fórmula de uma série algébrica, garantindo, a partir da visão frontal, um conhecimento das interconexões formais de todas as partes.*⁷

Em dois anos, Arp afasta-se assim dos Surrealistas, com a sua visão de “matéria animada”, inerente à essência que o criador deixa desenvolver em várias fases morfológicas, como acontece com qualquer planta no fecundo sistema da natureza, sendo esta a missão do escultor, isto é, re-criar as formas. Tomando como ponto de partida o que o autor chama de “umbigo”, de onde brota a “semente”, este elemento torna-se presente inicialmente e vai-se diluindo nas esculturas seguintes. A superfície da escultura remete-nos para um tecido orgânico ao ponto de nos sugerir a sensação de instabilidade e flexibilidade, como se estivessem em constante variação, procurando criar um volume que vem de uma vida espiritual interior.⁸

No caso de Moore, a obra assume-se como um entalhamento de volumes. No sentido contrário ao da fluidez da forma, que Arp emprega nas suas esculturas, Moore procura um entendimento com a estética construtivista, trabalhando a partir de um núcleo central rígido, e não de uma “explosão” do mesmo. Na obra *Large Upright Internal/External Form* (1953-1954) (fig.4), o autor escava o núcleo, torna visível a relação do núcleo oco e a forma da figura que resulta da acção do escultor aquando da sua prática sobre a matéria. As formas desenvolvidas nesse momento criam relações entre o “continente” e o “contido”, o espaço vazio, entre o núcleo e a figura, dando a sensação de que esse mesmo espaço, apesar de estar vazado, faz parte do volume da escultura. De algum modo ligado a ideias construtivistas, isto é, no sentido do

⁶ *Ibidem*, p.165.

⁷ *Ibidem*, pp.167-168.

⁸ *Ibidem*, pp.169-171.

núcleo exposto/visível, e uma “racionalização” da forma de trabalho, Moore vai procurar no próprio material a essência da escultura que irá desenvolver, através do aproveitamento das características da matéria que eleger trabalhar. Quando na madeira surge um nó, ou num mármore um veio, esse facto é assumindo na própria forma escultórica, procurando chegar a esse núcleo, escavando a matéria à volta. Existe uma semelhança na maneira como vê a transparência do núcleo, remetendo-nos para a escultura *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912) de Umberto Boccioni (1882-1916) e *Column* (1923) (fig.5) de Naum Gabo (1890-1977), enquanto formas distintas de atingir o mesmo fim; Boccioni abre espaço na garrafa até ser perceptível o núcleo recortando as vistas em planos, deixando, assim, um caminho a percorrer pelo olhar do espectador até o centro da garrafa, enquanto Gabo trabalha a transparência do núcleo na própria característica translúcida do material, através de planos geométricos, sobrepondo e cruzando esses planos.⁹

⁹ *Ibidem*, pp.171-172.

3 - Construtivismo

Até à década de 1930, a escultura em metal limitava-se à fundição de metais. O escultor catalão Julio González (1876-1942) viria a revolucionar o modo como o metal era visto na arte, através da técnica da soldadura. Posteriormente com a revolução industrial, e com as revoluções sociais em curso, surgem os Construtivistas Russos, que pretendem romper com qualquer tipo de representação. Dele fazem parte Naum Gabo, Vladimir Tatlin (1885-1953), Antoine Pevsner (1886-1962), entre outros.¹⁰

3.1 - Vladimir Tatlin - Contra-relevos

Tatlin, engenheiro de formação, desenvolve vários objectos, aliando a arte à arquitectura, proposta que seria mais tarde utilizada no design.¹¹

Em 1914, após visita ao estúdio de Pablo Picasso (1881-1973), em Paris, desenvolve uma série de trabalhos designados “contra-relevos” (fig. 6) compostos por cartão, madeira e metal. Esses trabalhos não queriam ser mais que isso, ou seja, “contra-relevos”, deliberadamente não figurativos e, como não remetem para nada além deles, criam pequenos ambientes nas esquinas dos espaços expositivos.¹² Desafiando a lógica expositiva e colocando-os no canto da sala, Tatlin lança questões sobre o espaço e a relação temporal que o “contra-relevo” implica.

Tatlin rompe com a ideia de espaço transcendente, de dois modos: no aspecto anti-ilusionista e no próprio material dos relevos. A organização dos contra-relevos faz-se em relação à distância para com o canto da parede. A assimetria do relevo para com o elemento arquitectónico vertical reforça a qualidade anti-idealista da escultura, abandonando também a ideia de núcleo ou centro da obra; deste modo, ao contrário das demais esculturas deixa o espectador sem a percepção/consciência total da escultura. Outro detalhe dos

¹⁰ RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred [et.al.] - **Arte do Século XX**. [s.l.] : Taschen, 2010, pp.445-451.

¹¹ *Ibid.*

¹² DAVIES, Penelope J. E. [et.al.] - **A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.1032.

contra-relevos centra-se na espacialidade, ou seja, necessitam desse espaço real do mundo para assumirem a sua conceptualidade, ou, invocando as palavras de Krauss:

*Entende-se que tanto o espaço mental como o objecto que reflete sua estrutura existem além do domínio da matéria rudimentar que caracteriza o espaço literal.*¹³

Ao contrário de Boccioni, que usa o pedestal para isolar a garrafa, Tatlin usa o encontro de duas paredes para colocar o “contra-relevo”, integrando o espaço expositivo com a própria escultura. Ao apropriar-se desse canto, ao recorrer à linha vertical da união das duas paredes, e à assimetria dos elementos que compõe a escultura. Tatlin quer reforçar a ideia anti-idealista de que o núcleo não reside obrigatoriamente no centro, como Boccioni já afirmava também na obra *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*. Neste sentido, forças que residem nos próprios materiais são trabalhadas deliberadamente nas construções de Tatlin.

Com a obra (que nunca viria a ser construída) *Monumento para a Terceira Internacional* (1919), projecta um edifício/escultura, estruturado em espiral à maneira do que se pensava ser a Revolução Soviética. Encorporaria metaforicamente o Governo e os vários organismos sociais, tornando-se no símbolo do progresso do regime. Este objecto era composto por uma estrutura principal em espiral, três sólidos principais, um cilindro, um cone e um cubo, que girariam em velocidades diferentes, e cada um ao seu ritmo, mas procurando uma articulação orgânica.¹⁴

Tatlin vinca na obra as suas convicções comunistas, acredita que a história pode ser moldada, e a tecnologia serviria os interesses dessa ideologia. Em termos formais, toda a estrutura do edifício é transferida para o exterior, incorporando no interior a funcionalidade que pretendia; a par desse desígnio, existe toda uma ideia de experiência do tempo real, isto é, os

¹³ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.66.

¹⁴ RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred [et.al.] - **Arte do Século XX**. [s.l.] : Taschen, 2010, p.447.

cidadãos circulariam em torno da mesma, e observariam as diferentes velocidades de rotação dos sistemas incorporados pelo e no regime.¹⁵

3.2 - Naum Gabo - Volume entre planos

Aos irmãos Gabo e Pevsner é atribuída a paternidade da escultura construtivista, movimento por eles impulsionado e defendido aquando da publicação, em 5 de agosto de 1920, do “Manifesto Realista”, o qual, por lapso, passa nas malhas da “censura” russa, por considerar que se tratava de um elogio ao realismo. Neste manifesto, defendem:

*espaço e tempo são as únicas formas em que a vida se constrói e portanto, a arte deve também ser construída desta forma... Sabemos que cada coisa tem a sua qualidade específica: cadeira, mesa, candeeiro, telefone, livro, casa, pessoa... são mundos completos com os seus ritmos próprios, as suas próprias órbitas. É por isso que ao criarmos, retiramos ... tudo o que é acidental e local e deixam apenas a realidade do ritmo constante das forças como são.*¹⁶

Gabo teria um papel mais efusivo do que o irmão Pevsner; ao contrário de Tatlin, Gabo não questionava o espaço real ou o espaço nos materiais reais. Aproxima-se mais da visão de Boccioni de uma realidade transcendental. O Manifesto viria a complicar a interpretação do termo construtivista; apesar de indexar a obra de Tatlin, este termo seria mais adequado às obras de Gabo e Pevsner, pela sua clareza formal. No trabalho de ambos, fazia-se sentir uma mais sólida posição estética, relativa à construção do objecto, que continha uma geometria imediata e legível.

Como engenheiro de formação, Gabo tem uma ligação bastante grande com a matemática, emprega muitas vezes a Secção Dourada e a sequência de números de Fibonacci. É através de jogos de equilíbrio entre o plano e a linha, e a utilização de cores sempre primárias (incluindo o preto e branco) que os

¹⁵ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, pp.76-77.

¹⁶ RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred [et.al.] - **Arte do Século XX**. [s.l.] : Taschen, 2010, p.451.

trabalhos mais autónomos realizados pelos construtivistas são reconhecidos.¹⁷

Gabo realizou múltiplas esculturas de “cabeças”, e retoma uma ideia presente na obra *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, de Boccioni; Gabo procura afirmar um núcleo estrutural que fosse visível, como se o todo fosse uma síntese de todos os pontos de vista. Na obra *Column* (1923) prevalece ainda a ideia de núcleo central e rígido, no entanto, ao contrário do que faz na série “Cabeças” (1916-1917), ao abrir volumes entre os planos, em *Column* recorre à especificidade da matéria, à transparência que revela, desse modo, o núcleo de onde brota a escultura. Esta exploração da transparência do material, e a abertura de espaços entre planos, resulta de um princípio estabelecido pelo escultor, isto é, de revelar o acesso ao núcleo, pois é nele que reside todo o seu princípio estrutural, que nos levará a ver a totalidade do volume.¹⁸

Gabo apresenta *Two Cubes (Demonstrating the Stereometric Method)*, realizado em 1937, e usa o processo de “estereometria”, que anteriormente vinha a demonstrar, e aqui esquematizo. Nesta obra demonstra uma nova visão sobre o sólido, tanto quanto ao seu núcleo central, que já vinha a reforçar como momento inicial da criação, e também como parte essencial da estrutura. Apresenta em *cube I* três vistas como podemos fisicamente ver numa primeira fase, e na seguinte, *cube II*, trespassado por dois planos rectos em relação ao centro, que assim criam o núcleo estrutural, de onde brota a sua sustentação.¹⁹

Deste modo, inicia-se a discussão acerca de saber se a escultura será somente a parte física, de que é feita a escultura, ou se o espaço entre os planos também são dela parte integrante.

¹⁷ *Ibidem*. p.450.

¹⁸ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, pp.72-75.

¹⁹ *Ibidem*. pp.71-72.

4 - David Smith

David Smith (1906-1965), natural de Decatur, é considerado um dos primeiros escultores americanos com um percurso inicial pela arte surrealista; com uma relação próxima aos pintores expressionistas, procura na filosofia existencialista uma expressão para as dimensões física e psicológica, bem como o modo de as transpor para a escultura. Smith faz uma ponte entre a mitologia tribal totémica, e a carga espiritual da sua sociedade industrializada, que está a sair da guerra:

*O significado dos Totems "ultrapassou" a ordem estrutural do trabalho de Smith em meados dos anos 40, assim como o seu desejo de explorar as memórias carregadas da sua infância e a sua vontade de incorporar formas figurativas que, como o pássaro, são classicamente volumétricas na natureza. E, tendo em conta a força desta teoria/ideia na sua imaginação, o mundo Artesanal e figurativo irão continuar numa batalha com o industrial e o abstracto até ao fim da sua carreira.*²⁰

No início da década de 1950 dá-se um impulso no seu trabalho escultórico, devido às esculturas soldadas de Picasso e González; no entanto, o escultor americano é extremamente influenciado pela pintura, recuperando uma frontalidade austera para a sua escultura, como sistematicamente insistirá na verticalidade das composições.²¹

4.1 - Descontinuidade da percepção

No final da década de 1940, Smith assume uma escala muito maior do que aquela que até então tinha usado, e a dimensão da sua escultura cresce, devido principalmente ao tamanho dos sólidos que a compunham, os quais, apesar de serem maiores, trouxeram uma outra clareza e simplicidade à

²⁰ *This is the significance of the totem's having taken over the structural order of Smith's work in the mid-forties, as well as of his desire to exploit the charged memories of this youth and his willingness to incorporate figurative forms that, like the bird, are classically volumetric in nature. And, given the strength of this claim on his imagination, the artisanal and the figurative would continue to do battle with the industrial and the abstract throughout the rest of his career.*, FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind [et.al.] - **Art Since 1990**. London : Thames & Hudson, 2004, p.333.

²¹ DAVIES, Penelope J. E. [et.al.] - **A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.1073.

própria escultura. Smith trabalha na sua propriedade, situada em Bolton Landing, onde além da escala do trabalho ter aumentado drasticamente, consegue improvisar de uma forma mais livre e menos restrita, abandonando alguma premeditação que imprimia aos objectos de menor escala.²²

Ao optar por uma técnica de soldadura para unir os vários elementos, o escultor acelera, assim, todo o processo, evitando a metodologia demorada que a fundição exige, tornando todo o processo mais simples, mais expedito, menos dispendioso e, principalmente, menos moroso no processo compositivo, que realiza de modo mais intuitivo.²³

Nas obras *Blackburn, Song of an Irish Blacksmith* (1949-1950) (fig.7) e *Royal Incubator* (1949), o escultor demonstra a sua ideia de descontinuidade, existindo uma divisão clara de duas perspectivas, uma frontal, onde a composição dos vários elementos se faz de uma forma mais espaçada, de forma a criar espaços abertos entre os diversos elementos, sendo a outra vista lateral, onde acontece o oposto, isto é, todos os elementos vivem de uma condensação, sobrepondo-se entre si. Esta ambiguidade da estrutura, aliada aos próprios elementos que a compõem, parece possuir um conteúdo simbólico implícito na escultura.

A transparência do núcleo muito vincada no Construtivismo é relançada por Smith nesta escultura como principal recurso de composição. Na vista frontal é possível observar como o escultor quase que empurra para fora do centro os elementos que dão forma à figura humana, deixando, assim, um espaço aberto no centro. Esse mesmo espaço, além de a libertar de um peso, contrasta com os próprios elementos que a compõem, visto serem elementos tanto do carácter visual como físicos, pesados dada a sua natureza.

Em sentido contrário aos escultores que procuravam “absorver” todas as vistas numa só, Smith pretende que o espectador, ao circundar a escultura *Blackburn, Song of an Irish Blacksmith*, se confronte com o que acontece

²² WILKIN, Karen - **David Smith**. New York : Abbeville Press, 1994, p.43.

²³ MERKERT, Jorn - **David Smith Sculpture and Drawings**. Munich : Prestel - Verlag, 1986, p.35.

aquando da primeira impressão com um “desconhecido”, abandonando toda a possibilidade de absorção completa numa primeira vista. O elemento mais elevado da escultura parece novamente viver em dois planos distintos: a vista de frente vinca uma simetria rígida para com o resto do corpo, não acontecendo o mesmo na vista lateral, já que o mesmo elemento se encontra visualmente sob tensão, e deslocado do emaranhado das formas. Esta dualidade criada pelas duas vistas principais de *Blackburn, Song of an Irish Blacksmith* pretende assinalar o seu afastamento em relação aos construtivistas, que idealizaram várias obras em contínuas formas circulares, provocando ainda mais uma sensação de “rompimento” entre vistas, e reforçando a ideia de uma descontinuidade radical.²⁴

A visão de Smith sobre o totemismo advém do interesse particular dos artigos de Sigmund Freud (1856-1939), fundador da psicanálise, que descreve as práticas primitivas nas relações contemporâneas, e onde acaba por desenvolver essa sua ideia em *Totem e tabu*. Já em 1940, podemos encontrar essas referências nos cadernos de desenho do escultor, onde Smith acompanha desenhos com textos de psicanálise e com descrições de totens. Smith não vê o totem como uma coisa passada, ou objecto arcaico, procura ver as suas implicações na sociedade moderna, onde ele mesmo vive, com a sua rede complexa de desejos e sentimentos.

Nesta mitologia, existe um conjunto de leis e normas que as tribos conservavam de geração em geração, algumas bastante rígidas até, chegando essas leis a criar um fosso entre os objectos religiosos e os crentes. Essas leis prescreviam vários interditos, desde o não poder tocar ou mesmo olhar para os mesmos.²⁵

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Smith procura nesta formulação de distância, entre objecto religioso e os tabus, uma linguagem formal. O objectivo deste esforço formal era criar essa separação extrema entre

²⁴ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.190.

²⁵ ARMSTRONG, Tom ; CRAVEN, Wayne. [et.al.] - **200 Years of American Sculpture**. New York : Godine Publisher, David R.1976, p.179.

o objecto e o espectador, afastando, deste modo, a possibilidade do espectador possuir o objecto ou mesmo tocar-lhe. Assim, acaba por relançar essas práticas primitivas, e traduzi-las na sua própria escultura.

Em 1961, Smith inicia a última série, intitulada *Cubi*, composta por vinte e oito esculturas. Por questões tecnológicas, o escultor deparava-se com um problema, não possuía equipamento de corte para o aço, o que o levou a trabalhar com formas geométricas pré-fabricadas. Apesar de numa primeira análise nos parecerem algo de mecânico, não é de todo a interpretação mais correcta, pois tal série retoma a ideia de algo místico ou totémico. Smith coloca as composições sobre uma base, como se as elevasse, revelando através da sua aparente instabilidade uma concepção filosófica existencialista, de que faz derivar a efemeridade da própria escultura, à semelhança da condição humana. A organicidade transmitida advém do tratamento texturado das chapas de aço, que o escultor realiza através da técnica de polimento, muito intuitiva e não delineada, transportando para a escultura a influência dos pintores abstratos, evidente tanto no tratamento da chapa como nas dimensões da mesma²⁶. Nesta série, é clara a verticalidade impressa pelo escultor, como também o brilho da superfície polida, o que garante um distanciamento formal entre observador e objecto.

A série tem uma grande variedade de composições, podendo interligar-se umas com as outras. A série *Cubi* divide-se em sub-grupos, remetendo algumas para figuras humanas, existindo três (*Cubi XXIV*; *Cubi XXVII* (fig.8); *Cubi XXVIII*) que sugerem algo de arquitectónico, apelidadas por Smith de “Arcos” (sendo que alguns críticos falam em “Portas”).²⁷

Na primeira escultura da série *Cubi*, *Cubi I* (1963), parece existir um núcleo dentro da forma em espinha; no entanto, o escultor elimina essa

²⁶ DAVIES, Penelope J. E. [et.al.] - **A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.1074.

²⁷ BLESSING, Jennifer : David Smith - *Cubi XXVII* in Guggenheim [Em linha]. Disponível em WWW:<<https://www.guggenheim.org/artwork/3955>> [consulta em 18.06.2016].

possível interpretação, fazendo uma composição com um carácter de desequilíbrio, ou até mesmo precário, contrariando essa possível primeira interpretação.²⁸

Na última escultura da série, *Cubi XXVII* (1965), remete para a ideia “Box-Element”, ou seja, existe uma resistência à gravidade, o que não acontecia em *Blackburn, Song of an Irish Blacksmith*, a qual advém principalmente da unidade e do polimento. O escultor confronta o espectador como uma porta de entrada, onde podemos procurar outro local a partir da mesma, apesar de a escultura se encontrar elevada e de possuir um contorno fechado. As metáforas para com a figura de pé revelam-se no seu trabalho na década de 1950, e nesta escultura em particular, pois poderá ser pensada como um local para essa figura. Quando surge a escultura não figurativa, deparamo-nos sistematicamente com a perda da referência à figura humana; surgem, então, as preocupações de ligar esta estética ao espectador.²⁹

Esta última série de Smith, caracterizada por sólidos austeros, divididos de forma subtil, e com um tratamento brilhante que reflete a luz, acaba por constituir um ponto de viragem na sua obra. Smith assume uma nova dimensão estética, ao relacionar o Cubismo com o Construtivismo, quebrando, através da série *Cubi*, com o que se poderia aparentemente esperar do expressionismo abstracto, que se impusera, muito impulsionado por Jackson Pollock (1912-1956), acabando Smith por abrir caminho à arte minimal.³⁰

²⁸ ARMSTRONG, Tom ; CRAVEN, Wayne. [et.al.] - **200 Years of American Sculpture**. New York : Godine Publisher, David R.1976, p.179.

²⁹ CAUSEY, Andrew - **Sculpture Since 1945**. New York : Oxford University, 1998, p.119.

³⁰ MERKERT, Jorn - **David Smith Sculpture and Drawings**. Munich : Prestel - Verlag, 1986, p.47.

5 - Anthony Caro

Anthony Caro (1924-2013) tem um papel fundamental na escultura; ligado à nova geração de escultores britânicos, estudou em Londres e tornou-se primeiramente assistente do escultor Henry Moore, entre 1951-1953. Caro é um escultor multifacetado, e o seu trabalho desenvolve-se em diferentes materiais, desde a cerâmica, o bronze, a prata, o chumbo, a madeira, tendo um enfoque no uso do aço como matéria primordial.³¹

Smith e Caro conheceram-se em 1959, e apesar da sua proximidade temporal, ambos seguiam caminhos distintos na escultura. Após alguns meses de viagem, e ao regressar dos EUA, Caro traz consigo a estratégia formal da descontinuidade que Smith discutira consigo. As formas simples, equilibradas e de aparente instabilidade, que parecem resistir à queda, são também formas ilusórias no seu trabalho, pois aquando da rotação do espectador em relação ao objecto, as mesmas modificam-se. Tendo recebido as influências técnicas do Mestre Moore, que lhe ensinará, sobretudo, o processo de fundição de ferro, e o incentivo na procura de novos materiais e resoluções para a sua escultura, Caro inicia-se na soldadura do aço.

5.1 - Eliminação do plinto

Se a distância que Smith projectava na escultura criava uma divisão que ia do corpo do espectador para com o objecto (Totémico), pretendendo, assim, que a escultura fosse experienciada como se de um corpo se tratasse, na obra de Caro, essa relação da escultura com o espectador é diferente. Caro procurará nessa distância entre diferentes aspectos de um mesmo eu, e em trabalhos de fundição, representar a figura humana com diferentes proporções entre membros.³² São exemplo as duas esculturas figurativas *Man Holding his Foot* (1954) e *Man taking off his shirt* (1955-1956), que apresentou em 1995 no

³¹ WILKIN, Karen - **Caro**. Munique : Prestel, 1991. p.1.

³² KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.222.

Institute of Contemporary Art em Londres, aquando da exposição *New Painters and Painter-Sculptor*.³³

Em 1960, e logo após a visita a Smith, a obra de Caro sofre uma grande mudança, passando a trabalhar o aço como matéria principal. A sua ligação com a arte americana é importante, pois é o primeiro escultor que transporta ideias da arte americana para a europeia, sem perder a complexidade da mesma, afirmando-se, mesmo assim, num sentido muito autónomo e individual.

A primeira escultura de Caro, que se destaca das anteriores, intitula-se *Midday* (1960), a qual, ao contrário das esculturas de Smith, tem um tom vertical, e assume uma deliberada horizontalidade. Essa horizontalidade é provocada pelo elemento maior que a compõe, uma chapa de aço oblíqua em relação ao chão, onde assentam todos os elementos da escultura. A diferença de tamanho entre os dois elementos verticais (que suportam o elemento horizontal maior) e a curvatura de um deles se, por um lado, acentuam a horizontalidade da composição, por outro, retiram-lhe o peso.

Na composição, Caro não recorre a sólidos volumétricos como Smith, ao invés disso, cria uma ilusão contrária à própria lógica do material (aço). Usa um elemento que, apesar de não se encontrar exactamente no centro do objecto, dá-nos uma ideia irreal de leveza, pois encontra-se equilibrado em um só ponto, que suporta desse modo a estrutura, e a cor amarela, com que Caro pinta a escultura, acaba por nos ocultar o seu peso real. Ao recuperar do seu Mestre Moore e de Smith a dimensão monumental da escultura, bem como a intenção de colocar o espectador em redor da mesma, faz com que o observador circule e descubra novas dimensões escondidas, que, numa primeira fase de leitura da obra, não são perceptíveis.³⁴

³³ Biografia in Anthony Caro [Em linha]. Disponível em WWW:<<http://www.anthonycaro.org/biography.htm>> [consulta em 18.06.2016].

³⁴ GREENSPUN, Joanne - **Modern Painting and Sculpture**. New York : The Museum of Art, New York, 2004, p.315.

Um dos elementos característicos da escultura é o pedestal, que fazia com que as obras resistissem à gravidade; Caro ultrapassa esta questão com a ocupação de um vasto espaço pela própria escultura, de modo a substituir a gravidade pela leveza. Ao não assentar numa base, a escultura partilha assim com o espectador o espaço, onde se defrontam de igual para igual.³⁵

A escultura é composta de materiais puramente industriais, e o escultor recorre também a técnicas industriais para unir os diversos elementos, através da soldadura, ou da união por parafusos, concedendo às obras uma presença bruta e, ao mesmo tempo, elegante.³⁶

A escultura *Early One Morning* (1962) (fig.9) surge no seguimento de *Midday* e assume igualmente uma dimensão monumental, tendo o eixo principal seis metros de comprimento e mais de três metros de largura. Numa primeira análise, e centrando-se na vista lateral, são-nos apresentados vários elementos (vigas, estacas, calhas), organizados de maneira a elevarem a viga, funcionando, assim, como estrutura. Ao distribuir os elementos em função do eixo central, Caro parece criar a ilusão de uma balança, que necessita de um centro, e todos os pesos são distribuídos para que, no final, se consiga um equilíbrio, mesmo que aparente; esta ilusão será também provocada por dois elementos que se encontram com os restantes na horizontal, sugerindo metaforicamente uma mesa. Neste exercício de análise para com o funcionamento da estrutura, somos confrontados com a importância do sistema viga e coluna, aplicado em grande parte das construções.³⁷

Existe uma segunda leitura, que é feita na posição frontal da escultura. Essa leitura é feita a partir de três elementos, que não fazem parte da estrutura anteriormente descrita. Uma chapa, dois tubos, que torcidos não se apoiam no chão, e uma calha que corta o elemento mais vertical da composição. Krauss chama-lhe a “verticalidade da pintura”; o espectador apreende este ponto de

³⁵ CAUSEY, Andrew - **Sculpture Since 1945**. New York : Oxford University, 1998, p.112.

³⁶ WILKIN, Karen - **Caro**. Munique : Prestel, 1991. p.4.

³⁷ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, pp.224-225.

vista, apesar de existirem elementos paralelos ao chão; porém, nem todos são verticais, pois, como na pintura, todos os elementos que a compõe tornam-se verticais ao modo pictórico, e assistimos à sua redução pelo facto de ser observada a superfície perpendicular ao chão. O espaço existente entre os elementos projecta-os contra a chapa de fundo, permitindo ao espectador essa experiência de um “mundo comprimido”.³⁸ Ao proporcionar duas formas de experienciar *Early One Morning*, Caro procura afirmar a incompatibilidade, através do gesto linear, de um duplo sentido para a mesma escultura:

*Grande parte da eloquência da obra de Caro reside na forma como os elementos são expostos, nos intervalos/espacos entre eles, e na forma como os elementos se tocam, se afastam, e as distâncias entre ângulos, e como respondem à gravidade e a ela resistem.*³⁹

Caro vai também “beber” formalmente ao escultor Smith a sua visão de uma subjetividade radical da “opticalidade”, isto é, a importância de definir um determinado ponto de vista na escultura. Exemplo disso é a escultura *Voltri-Bolton XXIII* (1963) de Smith, onde se destaca um dos elementos da composição, que, ao mesmo tempo, se assemelha a um quadro/frame; ao possuir uma forma rectangular, e sendo a sua posição perpendicular para com a base onde assenta, define, assim, um ponto de vista que o escultor quer privilegiar, fechando a possibilidade de várias pessoas poderem observar aquele mesmo ponto de vista no mesmo tempo.

Caro apoia-se no mesmo princípio de Smith, demonstrado na escultura *Carriage* (1966) (fig.10), na qual o escultor dispõe no espaço dois planos, com uma distância de dois metros e meio entre si, e faz a ligação dos mesmos com um tubo que se eleva a meia distância dos dois planos. Esses dois planos, opostos, são materializados com uma malha metálica (que potencia o efeito óptico), e três vigas em cada um dos planos. No plano mais afastado, as vigas fecham o ângulo esquerdo, e, em oposição, o ângulo direito é igualmente

³⁸ *Ibidem*, p.227.

³⁹ *Much of the eloquence of Caro's work resides in the way elements are placed, in the intervals between them, in how things touch, back off, and angle away from one another, in how they respond to gravity and resist it.*, WILKIN, Karen - **Caro**. München: Prestel, 1991. p.2.

fechado por três vigas, criando o escultor, a par de Smith, um ângulo pré-definido que privilegia na escultura.

Quando o espectador percorre o espaço expositivo que é partilhado por ambos, cria um movimento em torno da escultura; esse mesmo movimento cria uma coerência entre os dois planos, e quando é visto do quadro/frame, e em consequência do plano óptico criado pela vigas, faz com que a escultura não seja apreendida visualmente em dois planos separados, mas acaba por recriar a escultura, unificando a mesma, a partir do ponto de vista eleito por Caro.⁴⁰

Para Michael Fried (n. 1939), a arte de Caro reside na mútua e directa justaposição de elementos, sejam eles vigas, tubos, redes, entre outros, e não na ideia de um objecto composto de vários elementos, isto é, a qualidade da escultura não advém da identidade/particularidade de cada elemento que a compõe, o que leva o crítico a afirmar:

*É como se as esculturas de Caro essencializassem a significação em si mesma—como se apenas a possibilidade de fazer significar o que dizemos e fazemos tornasse as suas esculturas possíveis. Seria desnecessário acrescentar que tudo isso faz da arte de Caro um manancial de sensibilidade antiliteralista e antiteatral.*⁴¹

⁴⁰ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. - **Art Since 1990 : modernism : antimodernism : postmodernism**. London : Thames & Hudson, 2004, pp.335-336.

⁴¹ *Caro's sculptures essentialize meaningfulness as such—as though the possibility of meaning what we say and do alone makes his sculpture possible. All this, it is hardly necessary to add, makes Caro's art a fountainhead of antiliteralist and antitheatrical sensibility.* FRIED, Michael - **Art and Objecthood: Essays and Reviews**. University of California Press, 1998, p.162.

6 - A experiência minimalista

Até 1960, a escultura acusa poucas mudanças, tanto a nível tecnológico, como também a nível formal; muita da escultura dos anos anteriores à década de 1960, insere-se numa estrutura que invoca o legado cubista. No entanto, o mesmo não acontece na pintura, que após o término da Segunda Guerra Mundial, vive uma grande reviravolta, sobretudo por via do expressionismo abstracto. Neste, destacam-se Pollock com “drip paintings”, de 1947, Barnett Newman (1905-1970), com “zip paintings”, de 1948 e, em 1949, Mark Rothko (1903-1970) com “campo de cor suspenso”. A emancipação da pintura americana face à arte europeia, surge, em larga medida, motivada pelo desconforto e rejeição da composição tradicional, como também é fruto de uma vontade dos pintores de transpor para as telas uma expressividade própria, que até então era rejeitada pelos cânones europeus.

No entanto, e apesar da explosão do expressionismo abstracto da década de 1940, não havia ainda um suporte teórico que o sustentasse, ou o pudesse defender. Surgem críticos como Meyer Schapiro (1904-1996), Harold Rosenberg (1906-1978) e Clement Greenberg (1909-1994), que, de forma diferente, acabariam por lançar os fundamentos teóricos para as novas abstrações, as quais, de diferentes maneiras, vinham a ser desenvolvidas. Rosenberg centra-se no acto criativo, e os efeitos adjacentes ao estado subjectivo do artista; por sua vez, Greenberg foca-se num plano estritamente formal, onde defende que o ilusionismo deve evitar-se, e o figurativo é desajustado, defendendo a planitude como elemento fundamental da pintura; por outro lado, a arte deveria rejeitar o carácter normativo estético bem como o dinamismo psíquico da recepção, que até então era desenvolvido teoricamente.⁴²

Apesar de se tentar libertar da composição tradicional, a pintura deparava-se com outro problema: o rígido formato que sempre a limitava, restringindo o artista a conter a pintura dentro do plano rectangular. Anos mais

⁴² MARZONA, Daniel - **Minimal Art**. Köln : Taschen, 2005, p.8.

tarde, no artigo “Art and Objecthood” (1967), Fried refere esse mesmo problema, afirmando que a pintura é uma arte que está à beira de um esgotamento, pois não consegue, mesmo assim, livrar-se da organização da superfície do quadro, bem como da sua forma contida. Para os minimalistas, este problema teria uma solução, por muito transitória que fosse, e que passava por alterar os suportes retangulares para suportes irregulares, sendo que dentro do desenvolvimento dessa lógica o mais interessante seria trabalhar num só plano, destacando, desde logo, a dimensão tridimensional.

Anos mais tarde, surgem dois escultores, que acabariam por ter um papel fundamental na definição da arte minimal, Donald Judd (1928-1994) e Robert Morris (n. 1931); ambos partilham ideias, como a existência de um problema que ainda não tinha sido totalmente ultrapassado, a saber, a forma(Shape). Começando com uma nova atitude para com a escultura, ambos concebem um novo quadro conceptual. Rejeitando a adição ou composição como método escultórico, como acontecia ainda com Smith e Caro, acreditavam que a escultura deveria ter valores de totalidade, unicidade e indivisibilidade. A forma (shape) constituía a essência do objecto, e só nessa “essência” formal poderia estar garantida a totalidade do objecto. Como viria a defender Judd, em 1965, no artigo “Specific Objects”:

*As três dimensões são o espaço real. Assim elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em volta de traços e cores - o que equivale a livrar-se de uma importante e das mais questionáveis heranças da arte europeia. Os inúmeros limites da pintura não mais se apresentam. Uma obra pode ser tão poderosa quanto se pode pensar que ela é. O espaço real é intrinsecamente mais poderoso e mais específico do que a tinta sobre uma superfície plana [...].*⁴³

A busca dessa essencialidade caracterizava tanto a escultura de Moore, Arp, Gabo e Pevsner, ainda que fosse do centro da escultura que a ideia

⁴³ *Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors - which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. . . .* “Specific Objects” - Donald Judd, WOOD, John; HULKS, David; POTTS, Alex - **Modern Sculpture Reader**. The Headrow : Henry Moore Institute, 2007, p.218.

imanava, apesar das diferenças: em Moore e Arp, a forma desenvolve-se organicamente, e, no caso de Gabo e Pevsner, o resultado era materializado sob a forma geométrica, partilhando a existência de uma fonte energética, de onde dimanava a forma. No caso dos primeiros escultores, o “centro” da matéria inerte deriva para o exterior, e o escultor seria o mediador entre a matéria e a forma. No caso dos segundos escultores, essa mesma ideia, que vinha do centro da escultura, caminha simetricamente de dentro para fora, revelando agora o seu “centro”, seja pela abertura de espaço na escultura seja pela transparência ou dimensão translúcida dos materiais usados no construtivismo.

Esta ideia de que a forma esculpida brota de um centro acaba por ser negada por todos os escultores minimalistas. Estes repudiam, assim, o interior da forma como origem do seu significado. Suprimindo qualquer possibilidade de, através do centro da matéria, criar metáforas sobre a escultura, reforçam a ideia de que deveríamos procurar/ver o mundo como realmente é, utilizando agora o método da repetição, ou seja, uma “coisa depois da outra”.⁴⁴

⁴⁴ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.303.

6.1 - Donald Judd - Espaço real

Depois de completar o serviço militar, Judd inicia os seus estudos em 1948, em Nova Iorque, onde inicialmente estuda pintura, e, ao longo de quinze anos, completa vários cursos de arte e filosofia, concluindo os estudos com o mestrado em História de Arte. Em 1962, realiza um relevo mural, ainda a óleo, que acaba por marcar o fim do ciclo de pintura; um ano mais tarde, inicia em definitivo o trabalho com objectos tridimensionais.⁴⁵ Entre os anos de 1959 e 1965, foi escritor assíduo em várias revistas de arte, onde os seus textos despertavam no público uma imensa curiosidade sobre o seu trabalho, embora recusasse nessa altura os convites para fazer exposições. Só em 1963, apresenta uma série de cinco trabalhos: relevos murais, e pela primeira vez apresenta objectos tridimensionais.

Untitled (1963) é apresentado nesse mesmo ano na Green Gallery em Nova Iorque, e é o primeiro objecto do género. Consiste formalmente numa caixa de madeira pintada de vermelho cádmio, e um tubo de alumínio, em que o tubo é que confere proporção à caixa, isto é, a partir da dimensão do tubo, Judd desenvolve e constrói a caixa. Combinando assim os dois elementos, sob a ideia de que o todo é maior do que a simples soma de todas as partes, Judd delinea o valor da unidade, que irá aplicar em todos os trabalhos seguintes.⁴⁶

Em 1964, Fried publica uma crítica na *Art International* 8, sobre a primeira exposição que visita de Judd, onde descreve quatro qualidades dos objectos apresentados. A unânime retilinearidade, estrutura regular, tipos de superfície reflectoras distintas, sejam ela através do polimento do alumínio ou mesmo pelas superfícies côncavas e convexas que faz com que varie a reflexão. Por último, um jogo de alternância entre espaços positivos e espaços negativos. Fried adverte, no entanto, que ainda não tinha a certeza do valor das qualidades que atribuía ao trabalho, pois sentia ainda uma incapacidade de

⁴⁵ MARZONA, Daniel - **Minimal Art. Köln** : Taschen, 2005, p.17.

⁴⁶ MEYER, James - **Minimalism**. London : Phaidon, 2000, p.61.

descobrir a lógica interna que fosse convincente para a compreensão das decisões particulares do estilo e da estrutura dos objectos, sendo que Fried prefere analisar a exposição num todo, e não cada objecto individualmente.⁴⁷

Nesta primeira exposição já é bastante perceptível o afastamento de Judd face à pintura, e o encontro com as três dimensões, procurando uma relação com o espaço real. O material de que são feitos os objectos (madeira, alumínio) a cor (vermelho cádmio) e a forma (sólidos geométricos) revelam o interesse do escultor pela homogeneidade, e um cuidado quase programático na disposição e na concepção dos objectos.⁴⁸

As críticas à exposição não se fizeram esperar, acabando por dividir opiniões, mas, ainda assim, manifesta uma unanimidade quanto à estranheza dos objectos que apresenta. Dos vários escritos, destaca-se o de Brian O'Doherty (n. 1934):

*um excelente exemplo de arte de vanguarda, não-arte que tenta alcançar significado pela pretensa falta de significado.*⁴⁹

Para Judd, não estavam resolvidos todos os problemas, insistindo o artista na necessidade de uma arte que abrangesse o espaço. Judd vê que o aspecto dos objectos apresentados ainda não tinha atingido o que procurava, levando-o a investigar a produção industrial, onde poderia encontrar novas maneiras de explorar e retirar todo o potencial de técnicas e novos materiais, que estavam a surgir. Estas técnicas iriam possibilitar, entre outras coisas, um maior afastamento de qualquer referência pessoal do artista para com os objectos, incluindo referências à figuração (foi criticado na primeira exposição, onde apesar do esforço de se afastar de qualquer referência figurativa do objecto, não teria sido bem sucedido, pois mesmo assim era possível encontrar essas referências). Ao nível da matéria, foi uma época em que toda exploração de novos materiais derivados dos polímeros implodiu. Esses novos materiais

⁴⁷ FRIED, Michael - **Art and Objecthood: Essays and Reviews**. University of California Press, 1998, p.312.

⁴⁸ MARZONA, Daniel - **Minimal Art**. Köln : Taschen, 2005, p.17.

⁴⁹ *Ibidem*, p.18.

traziam consigo infindáveis possibilidades, sendo que uma das mais importante seria a cor, pois já não tinha a necessidade de pintar os materiais para lhes conferir unidade, já que o próprio material tinha a capacidade de ser fundido com cor, podendo afastar-se de qualquer relação directa com a pintura.⁵⁰

Em 1963, Donald Judd publica o artigo “Specific Objects”, no qual afirma que os trabalhos que vinham a ser desenvolvidos, desde os finais da década de 1950, não se poderiam rotular nem de pintura nem de escultura, pois não se enquadravam nas lógicas tradicionais das duas práticas artísticas.

A diluição de barreiras entre as disciplinas era consequência da vontade/necessidade de mudança; existia um certo desconforto, e é esse mesmo desconforto que motiva o desejo de mudança, isto é, a vontade dos artistas libertarem as obras de classificações rígidas. A maneira de ultrapassar essas classificações, que consideravam obsoletas, passaria por tridimensionalizar os objectos; para Judd, os movimentos eram coisas do passado, e inevitavelmente acabariam por voltar a impôr barreiras, o que, a seu ver, já não faria sentido doravante.

Apesar disso, Judd reconhece que nem tudo pode ser tridimensional, e que algumas coisas só resultariam no plano rectangular, dando o exemplo de Roy Lichtenstein (1923-1997), no qual o pintor “representa” a representação. Esse é o principal defeito da pintura para o autor, ou seja, a dificuldade de sair desse plano rectangular, deduzindo que os trabalhos anteriores a 1946 “sofriam” com as fronteiras da superfície, que limitavam o arranjo do espaço interior e exterior da pintura. No entanto, pintores como Pollock, Rothko, Clyfford Still (1904-1980), Newman e Ad Reinhardt (1913-1967) enfatizam o rectângulo, pois os elementos que compõem as suas pinturas são amplos, simples, e estão intrinsecamente ligados ao rectângulo:

O Plano também é enfatizado e quase simples (single). Ele é claramente um plano à frente de outro plano, a parede, a uma distância de uma ou duas polegadas, e paralelo a esta. A relação entre os dois planos é específica; é uma forma, tudo o

⁵⁰ *Ibid.*

*que esteja sobre ou ligeiramente dentro do plano da pintura deve ser arranjado lateralmente.*⁵¹

Judd afirma que quase todas as pinturas são de alguma forma espaciais, considerando que mesmo que duas cores estejam sobre a mesma superfície acabam por ter necessariamente profundidades diferentes, existindo quase uma impossibilidade de realizar algo sobre um plano rectangular vertical que consiga livrar-se da presença do espaço.

Grande parte da escultura anterior era feita por partes, ora por adição ou composição, respeitando uma hierarquia natural, em termos de luz e força de elementos que a compunham, variando muito pouco do ponto de vista conceptual. Os materiais que compunham a escultura eram por excelência a madeira e o metal, mesmo que usados juntos ou separados, acabando por conferir poucos contrastes às obras, ainda que essa metodologia ajudasse a unificar as partes da escultura, sendo o uso da cor quase inexistente.

Na tradição da arte europeia, como referido por diversas vezes, o espaço e os seus conteúdos tinham de ser representados, o que levantava um problema, o ilusionismo e o espaço literal, que para Judd seria resolvido através das três dimensões, pois que as três dimensões são o espaço real, afirmando que esse mesmo espaço é mais forte, e a sua dimensão igualmente mais específica. O uso das três dimensões não acarreta consigo obrigações de forma, elas podem ser regulares ou irregulares, e o espaço onde se vão relacionar pode variar do chão, tecto ou parede, podendo existir numa sala ou em várias salas, interiores e/ou exteriores, ou até mesmo abrindo a possibilidade de não ser nenhuma a que até então se recorreu:

No trabalho tridimensional, a coisa toda é feita segundo propósitos complexos, e esses não estão dispersos, mas são afirmados por uma forma única. Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, a sua qualidade como um todo, é o que é interessante. As coisas principais estão sozinhas e são mais intensas, claras e potentes. Elas não são diluídas por um

⁵¹ *The plane is also emphasized and nearly single. It is clearly a plane one or two inches in front of another plane, the wall, and parallel to it. The relationship of the two planes is specific; it is a form. Everything on or slightly in the plane of the painting must be arranged laterally.* , "Specific Objects" - Donald Judd, WOOD, John; HULKS, David; POTTS, Alex - **Modern Sculpture Reader**. The Headrow : Henry Moore Institute, 2007, p.215.

*formato herdado, variações de uma forma, contrastes brandos e partes e áreas para conectar.*⁵²

Judd observa que os trabalhos de artistas, que vinham a emergir, acompanhavam as invenções tecnológicas recentes. A procura de novos materiais e novas técnicas de fabrico faziam com que os artistas se sentissem empolgados pelos mesmos avanços tecnológicos, prevendo que, de certa maneira, as barreiras de custo (que na altura eram elevadas, e pouco acessíveis) desses novos materiais e técnicas se viessem a diluir, e esse facto resultaria num acompanhamento de grande parte dos artistas e a consequente utilização das três dimensões, que, deste modo, terminava com qualquer “barreira” de validação por via do julgamento de materiais ou cores.

Judd dá o exemplo de Dan Flavin (1933-1996), que acompanha atentamente a produção industrial, e introduz no campo da arte um material que, até então, não fazia parte dos materiais escultóricos: as luzes fluorescentes, afirmando que o uso directo desse novo material reforça a sua especificidade. O artigo termina com a apologia da redução como marca que acompanha sempre as mudanças formais e conceptuais na escultura:

*Se as mudanças da arte forem comparadas com o passado, parece haver sempre uma redução, já que apenas velhos atributos são considerados, e estes existem sempre em menor quantidade.*⁵³

Em entrevista conjunta de Judd, Flavin, Frank Stella (n.1936) na rádio, intitulado “New Nihilism or New Art?”, coordenada por Bruce Glaser, em 1964, Judd é confrontado com a questão da redução, onde explica o significado do termo, desfazendo possíveis ambiguidades:

Estamos a ver-nos livres do que se pensava da arte. Mas esta redução é apenas accidental. Oponho-me a toda a ideia de redução, porque é apenas uma redução

⁵² *In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by an inherited format, variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas. Ibidem, pp.218-219.*

⁵³ *If changes in art are compared backwards, there always seems to be a reduction, since only old attributes are counted and theses are always fewer. , Ibidem, p.220.*

das coisas que alguém não quer ver. Se o meu trabalho é redutor é porque não tem os elementos que as pessoas especularam que lá deveriam estar. Mas tem outros elementos que eu gosto. Vejamos Noland. Podemos pensar nos elementos que não estão nas suas pinturas, mas existe uma grande lista de coisas que ele tem que não existiam antes na pintura.

*Porque é que tem que ser necessariamente uma redução?*⁵⁴

Judd dá início a uma simplificação radical de materiais, formas e cores. Realça as qualidades físicas e plásticas, que não procuram imitar ou exprimir nada para além da sua própria realidade (especificidade) material. Insistindo numa redução expressiva e formal dos objectos, bem como no maior afastamento possível do artista (seja emocional ou técnico) para com a fabricação dos mesmos, enaltece, assim, a materialidade dos objectos, e dá particular atenção à relação dos objectos com o espaço envolvente e com o próprio chão.⁵⁵

Em 1973, Judd exhibe pela primeira vez o objecto *Untitled* (1972) (fig.11) na galeria Leo Castelli (Nova Iorque), objecto esse que aparenta ser um cubo, embora, pelas suas dimensões, é possível verificar que se aproxima mais de uma caixa de 91.6 x 155.5 x 178.2 cm, que foi realizada na cidade de Long Island pela fábrica “Bernstein Brothers”, com quem mantinha relação laboral. O objecto formalmente consiste numa caixa aberta no topo, sendo que os lados eram de cobre e a base de alumínio esmaltada de vermelho cádmio. A caixa está ao nível da cintura do espectador, o qual, ao observar a mesma a uma certa distância, se confronta com uma caixa de cobre que resplandece um brilho, dando a sensação que a caixa contém e é preenchida pela cor vermelha, pois o vermelho da caixa é reflectido no seu interior. No interior a cor torna-se mais clara, e mais rica, do que a cor própria do cobre, que se observa do lado de fora, onde se encontra o espectador. Ao ver a caixa de um plano

⁵⁴ *You're getting rid of the things that people used to think were essential to art. But that reduction is only incidental. I object to the whole reduction idea, because it's only reduction of those things someone doesn't want. If my work is reductionist it's because it doesn't have the elements that people thought should be there. But it has other elements that I like. Take Noland again. You can think of the things he doesn't have in his paintings, but there's a whole list of things that he does have that painting didn't have before. Why is it necessarily a reduction?* MEYER, James - Minimalism. London : Phaidon, 2000, p.200.

⁵⁵ BAIÃO, Joana - Coleção Sonnabend, Fundação de Serralves : 2016. p.126.

picado, o espectador verificará que a cor vermelha, que resplandece da caixa, somente vem da base, e as suas paredes interiores, ao serem de cobre mate, funcionam como espelho dissipador de cor, reflectindo, assim, em todas as direcções o vermelho, que não se distancia muito da cor do próprio cobre que se vê no exterior. Dois anos mais tarde, concebe uma caixa semelhante, mas nesta a cor da base não é o vermelho, mas, sim, um azul ultramarino, aumentando o contraste com a cor do cobre, ao contrário do que acontecia no objecto anterior.⁵⁶

Stacks regem-se pela ideia de repetição, caixas de aço inoxidável, alumínio galvanizado ou plexiglass, sempre dispostas em orientação vertical para com a parede, e com espaços sempre iguais aos ocupados pelas caixas. Ao não apresentarem uma só visão frontal, o espectador é capaz de descobrir as múltiplas possibilidades de interação, proporcionada pela relação entre as próprias caixas, seja vista de frente, vista de cima para baixo, ou vice-versa, seja numa vista transversal, em que a luz se pode fraturar e/ou se reflexionar.⁵⁷

*Ele estimula a nossa consciência e a nossa percepção pela sua utilização judiciosa de escala, ritmo, ângulos e pela alternância de materiais, superfícies, cores, formas abertas e fechadas, positivas e negativas, convexas e côncavas.*⁵⁸

Stacks são “objectos reais”, que ocupam o espaço real da mesma forma que os objectos quotidianos, não assentam em cima de plintos, ou não se encontram dentro de redomas. Prescindindo de acessórios que enunciariam a solenidade da obra de arte, e afirmando que esses objectos reais ocupam o mesmo espaço que o espectador, torna todo o espaço, em redor do objecto, parte integrante da obra e da experiência artística.⁵⁹

⁵⁶ ARCHER, Michael : Donald Judd - Untitled 1972 in **Tate**. [Em linha]. Disponível em WWW:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524/text-summary>>.[consulta em 24.07.2016]

⁵⁷ RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred [et.al.] - **Arte do Século XX**. [s.l.] : Taschen, 2010, p.525.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ DAVIES, Penelope J. E. [et.al.] - **A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.1089.

Ao longo da obra de Judd, existe uma variedade de *Stacks*, embora aparentemente parecidas, e apresentadas em alturas diferentes, cada uma tem características próprias.

Em 1968, Judd apresenta um objecto *Untitled*, que consiste numa única caixa que estabelece com espectador uma relação directa, pois encontra-se ao nível dos olhos do mesmo. É composta por aço inoxidável polido, que faz o contorno da caixa, e plexiglas, que fecha a mesma no topo e na base. Enquanto o aço reflecte o espaço em volta, o plexiglas, que é translúcido, revela-nos um pouco do interior da caixa. O uso do plexiglas cor de laranja, que tem uma cor quente, e é notoriamente leve, traz para o objecto um contraste de um elemento frio, opaco e pesado, que é o aço.⁶⁰

Em *Untitled* (1969) (fig.12), o objecto é composto por 10 caixas de cobre, cada caixa tem a dimensão de 22.8 x 101.6 x 106.7 cm, e cada intervalo entre as caixas mede exactamente 22,8 cm, intensificando a ideia de que o espaço não ocupado é tão importante para Judd como o que é ocupado pelos elementos. Foi construída sobre a base da repetição dos elementos e os espaços entre as mesmas, e não se rege por qualquer hierarquização nem pretende evocar emoções.⁶¹ Neste “objecto específico”, os elementos são fechados, livres de qualquer abertura para o interior, tirando partido da propriedade reflectora do cobre polido. *Untitled* (1989) é constituída por seis unidades de aço que perfazem o total de 300 x 50 x 25 cm, e que progridem na direcção vertical dando continuidade à ideia “uma coisa depois da outra”. A sua particularidade é a abertura frontal dos paralelepípedos, que, assim, revelam o seu interior, tornando possível ao observador compreender a estrutura dos objectos. A unidade que Judd procura, advém da lógica matemática que emprega nos objectos, como na disposição sistemática e metódica dos

⁶⁰ MARZONA, Daniel - **Minimal Art**. Köln : Taschen, 2005, p.56.

⁶¹ DAVIES, Penelope J. E. [et.al.] - **A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.1089.

mesmos, sendo que, neste caso em particular, os paralelepípedos têm todos a mesma cor ocre.⁶²

Existe um desejo claro de não esconder o processo e a verdade dos materiais nos objectos; *Untitled* (1977) consiste numa superfície rectangular frontal, que é dividida por plexiglass e aço, proporcionando uma dupla presença visual. Realizada com alumínio e plexiglas azul, é novamente colocada na parede, e mantém uma relação directa com o olhar do espectador. A característica translúcida do plexiglass, e a opacidade do alumínio, abrem um jogo de luz, dependendo da intensidade da mesma, variando, deste modo, entre um azul escuro e um azul mais claro, parecendo, por vezes, mais denso e de maior reflexo, ou, ao invés, mais transparente e exposto. Um dos aspectos importantes na sua obra é a vontade que tem de que o espectador consiga, com uma relação óptica para com o objecto, deliberar o seu peso aproximado, as dimensões, e os materiais exactos de que é composta.⁶³

Judd faz uma série de esculturas onde aplica a teoria mais antiga da matemática, a aritmética, teoria que determina a dimensão do elemento seguinte em relação ao anterior. Na escultura *Untitled* (1970), o autor faz uma vez mais uma progressão entre volumes positivos e espaços negativos, metaforizando a relação da escultura com o espaço exterior, isto é, não é possível conceber uma escultura sem equacionar o espaço que não está “materializado”. Da mesma forma que não é possível determinar se serão os volumes positivos que motivam os espaços intervalados, ou vice-versa. Com isto, Judd afirma a mutualidade entre a parte física da escultura e o espaço que a mesma ocupa no espaço expositivo onde é inserida.⁶⁴

⁶² MARZONA, Daniel - **Minimal Art**. Köln : Taschen, 2005, p.60.

⁶³ *Ibidem*, p.58.

⁶⁴ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.324.

6.2 - Robert Morris - Espaço real / Teoria da Gestalt

Robert Morris nasceu em 1931, na cidade do Kansas, Missouri. Inicialmente estudou engenharia na Universidade da sua cidade natal, tendo frequentado, durante os anos de 1948-1950, o curso de arte no Kansas City Art Institute. Nos cinco anos seguintes, continuou os seus estudos artísticos em diferentes universidades, passando por cidades como Califórnia, São Francisco e Portland, sendo que residiu e trabalhou em São Francisco, onde também trabalhou em teatro de improviso, e em cinema até 1959; é neste período que realiza a sua primeira exposição individual de pintura (1957). No biénio de 1962-1963, estudou História de Arte no Hunter College, onde no fim apresenta uma dissertação sobre Brancusi; nesta época, foca-se essencialmente em escultura, onde numa fase inicial realiza trabalhos estilo Neo-Dada, nos quais ensaia uma grande variedade de processos. Seguidamente, começa a usar formas geométricas simples e de cariz minimalista.⁶⁵

Em 1966, escreveu também vários artigos sobre escultura na revista *Arforum*, onde se destaca “Notes on Sculpture: Part 1”, publicado posteriormente ao artigo “Specific Objects”, de Donald Judd, Morris apresenta uma nova teoria que pensa ser mais plausível do que a do seu colega, na qual, em vez de afirmar que a barreira entre pintura e escultura está diluída, conclui que as mudanças que vinham a surgir não implicavam um novo tipo de escultura, mas, ao invés disso, o seu aprofundamento. Neste sentido, afirma que a notória distância entre a pintura e a escultura passava pela sensibilidade óptica e pela natureza táctil respectivamente, algo que delimita e distingue as duas práticas artísticas.

Morris dá o exemplo de um objecto pendurado na parede; esse mesmo objecto não enfrenta a gravidade e timidamente lhe resiste, porque uma das condições para ser objecto é primariamente ser equacionado tendo em conta a

⁶⁵ ARMSTRONG, Tom ; CRAVEN, Wayne. [et.al.] - **200 Years of American Sculpture**. New York : Godine Publisher, David R.1976, p.293.

força gravitacional que sobre ele é exercida. Esta força só poderá existir no espaço real, e nesse mesmo espaço real assume a sua dimensão tridimensional, exemplificando com o plano do chão que, ao não ser o mesmo da parede, acaba por ser o suporte necessário para a consciência máxima do objecto. O autor, ao considerar os elementos esculturais: espaço, luz e matéria, não deixa de considerar que o uso da luz, apesar de ser o elemento menos físico com que os escultores trabalham, não é menos específico que o próprio espaço onde se insere a escultura. Morris dá o exemplo de Smith, que na série *Cubi*, anteriormente referida, encara as superfícies esculturais em termos lumínicos, através do tratamento de polimento sobre a chapa. No mesmo artigo o escultor usa as palavras de Piet Mondrian (1872-1944):

*As sensações não são transmissíveis, ou melhor, as suas propriedades puramente qualitativas não são transmissíveis. O mesmo, no entanto, não se aplica às relações entre sensações ... Consequentemente apenas as relações entre sensações podem ter um objetivo valor [...].*⁶⁶

Este facto leva Morris a afirmar que uma obra não poderá ter apenas uma propriedade, explicando que os objectos de arte têm partes claramente divisíveis, onde inevitavelmente existe uma inexorável relação entre as mesmas. No exemplo da partilha de uma sensação, esta não poderá ser transmitida como uma única propriedade, pois, ao ser partilhada, necessariamente conviverá com outras propriedades. Alerta, no entanto, para a existência de formas em particular, que não negam essas sensações.

Formas simples serão para Morris o caminho da escultura, pois têm a potencialidade de criar sensações fortes recorrendo à teoria *gestalt*. As partes ligadas estão de tal maneira “juntas” entre si que oferecem uma resistência máxima à separação perceptiva. Ao existirem no espaço real, só poderão ser poliedros, não descurando a natureza da relação gestáltica tridimensional, visto que, na apreensão do objecto, não precisará de se mover em torno de

⁶⁶ *Sensations are not transmissible, or rather, their purely qualitative properties are not transmissible. The same, however, does not apply to relations between sensations Consequently only relations between sensations can have an objective value ...* ., MORRIS, Robert - Notes on Sculpture 1 [Em linha] Disponível em WWW:<<https://sculptureatpratt.files.wordpress.com/2015/07/robert-morris-notes-on-sculpture-p-art-1-1.pdf>> [consulta em 26.09.2016].

poliedros como cubos ou pirâmides para inevitavelmente acreditar no padrão que o nosso cérebro cria na relação com o mesmo. A explicação assenta numa incontestável extensão espacial, sendo que a visualização dessa extensão não passa propriamente por aspectos de apreensão que não coexistem com o campo visual, mas são, sim, resultado da experiência do e no campo visual. Esta experiência do campo visual é compreendida através de teorias da percepção, sejam elas a “constância de forma”, as “tendências para a simplicidade”, ou as “pistas sinestésicas”, entendidas mais facilmente no domínio das duas dimensões, o que não quer dizer que não sejam aplicáveis às três dimensões.

No caso dos poliedros irregulares simples (vigas, planos inclinados) torna-se mais fácil de entender a totalidade de um objecto, facilitando a criação de uma relação gestáltica. Morris reforça esta ideia, ao afirmar que na criação de uma relação gestáltica são estabelecidas todas as informações, eliminando qualquer possibilidade de desenvolver uma gestalt a partir de um outro poliedro anterior, pois, ao unirem-se uma vez, jamais se desintegram. Sobre a irregularidade dos poliedros, vê nessa propriedade uma qualidade particularizada, já que esses poliedros, ao terem uma forma simples, não correspondem directamente à simplicidade da experiência, pois formas unitárias não reduzem necessariamente as suas relações.⁶⁷

Na sequência do artigo anterior, surgem as “Notes on Sculpture: Part 2”, artigo publicado nove meses depois, em Outubro de 1966, onde Morris aborda a temática da dimensão da escultura. Se a escultura anterior se situava entre o monumento e o ornamento, os novos trabalhos que surgiam situavam-se nas extremidades dessa lógica. Os trabalhos recentes acusavam a tendência para eliminarem as referências, tanto arquitectónicas como figurativas, passando a ser denominados “estruturas”, ou “objectos”, mesmo que esse aspecto não fosse o mais importante, já que o que realmente interessava eram os seus valores e padrões.

⁶⁷ *Ibid.*

A relação/consciência entre a escala e os objectos passa a fazer-se maioritariamente através de um sistema empírico, isto é, ao saber e dominar as dimensões do corpo humano, o escultor terá de relacionar essas dimensões com o objecto, tendo de equacionar o confronto entre ambos. Quanto maior for a dimensão da escultura, maior é o seu impacto, e a sua apreensão como um todo, em contraste com aqueles objectos mais pequenos, que tendem a apreendidos através das suas partes

Um objecto maior pressupõe a ocupação de um espaço igualmente maior, com o correspondente espaço ao seu redor. Consequentemente, ao alargar essa dimensão, o sujeito terá de se afastar da escultura ainda mais para apreender o todo, alargando, assim, o espaço físico da relação entre a escultura e o espectador. O contrário acontece em esculturas de menor dimensão, em que o domínio espacial também acaba por diminuir, pois se o objecto é menor, o sujeito cria uma relação mais intimista para com ele. Assumindo a experiência do sujeito e do objecto, existe inerentemente a questão do tempo de absorção necessário para ambos.

No caso da escultura de maior dimensão, acabamos por ter como consequência uma dimensão temporal e física maiores para a apreensão da obra, o que leva a um aumento de espaço considerável em relação às anteriores. Ao aumentar essa distância, será inevitável o surgimento do “espaço literal”, reforçado pela eliminação do plinto e o assentar da escultura no próprio espaço em que o espectador se encontra; o mesmo é tentado por uma apreensão sinestésica, podendo assim “tocar e sentir” o material com que a escultura foi realizada, eliminando a dimensão do ilusionismo.

A definição de objecto surge, deste modo, como um termo novo na estética, que se define como mais reflexivo do que os anteriores, no sentido em que tem cada vez mais consciência de si mesmo, tornando-o mais forte pelas relações internas, isto é, antes de ter consciência de si mesmo, é resultado de relações estabelecidas *a priori*:

*Esta resistência à ideia de espaço como algo pré-determinado, e uma noção do eu formado antes da experiência, dirige-se muito às estratégias da escultura minimal.*⁶⁸

Com esta mudança de paradigma, a escultura recupera o valor positivo da grande dimensão, não porque seja maior o impacto, mas pelo facto do confronto com o espaço expositivo ser alterado; deste modo, torna-se difícil compreender uma obra que não deixa espaço para o sujeito a poder observar, e, por questões físicas do próprio espaço, em suportar o peso material da escultura. Morris desmistifica a questão, afirmando que é óbvio que os grandes volumes não acompanham o seu peso, pois serão objectos ocos, e que o espaço expositivo não é feito a pensar em colocar todos os objectos de uma só vez, mas é feito para que a relação entre o objecto e o sujeito seja harmoniosa.

No artigo, ele próprio levanta a questão: então porque não colocar os trabalhos fora desse espaço e alterar os termos? de igual modo responde que é novamente uma necessidade real que surge, não para complicar ou terminar com algo, mas, sim, impulsionar novas propostas, com a perspectiva de se tornar uma prática. Elimina simultaneamente a possibilidade de criar/manipular os espaços arquitectónicos em detrimento da escultura, pois acredita e defende que o ideal passaria por um espaço sem arquitectura como pano de fundo ou referência.

Em 1965, Morris apresenta *Untitled (L-beams)*; esta obra consiste em três L's de formas iguais, sendo a sua disposição diferente entre si. A primeira viga assenta no chão em posição vertical, a segunda pousa sobre as laterais do L e, por fim, a terceira apoia-se sobre as extremidades do L. Cada L torna-se uma proposta de como se pode distribuir o peso e a dimensão em si mesmos; o objecto visto de fora que se vê e apreende como um corpo, ou, ao

⁶⁸ *This resistance to the idea of space as something pre-given, and to a notion of the self as formed prior to experience, directed many of the strategies of minimal sculpture . . .*, KRAUSS, Rosalind - **Perpetual Inventory**. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology, 2010, p.225.

invés disso, o objecto visto de dentro como se a sua forma fosse resultado da própria energia que o cria, levantando assim uma possível interrogação: “Como se sente ao ser um corpo?”.

Assim podemos analisar cada L em particular, o modo como se comporta o seu peso: no caso do L vertical, podemos dividi-lo em duas partes, a que assenta no chão, que acaba por sugerir um peso e uma massa muito maior que a restante metade que aparenta ser mais leve e que se eleva em direcção ao céu. O segundo L repousa no chão sobre um perfil lateral, conferindo-lhe assim um carácter denso e espesso que faz com que ele permaneça deitado, e paralelo ao plano da terra; por último, o L que se equilibra nas próprias extremidades da forma tem uma fisionomia arqueada e é o L que apresenta um aspecto mais leve dos três, pois assenta em apenas duas arestas da forma.⁶⁹

O escultor pretende com a obra confrontar o espectador com a impossibilidade de vermos as formas do mesmo modo, isto é, apesar das formas e dimensões dos L's serem iguais, a sua disposição altera a nossa percepção das mesmas, levantando a questão de saber até onde vão as semelhanças entre os três elementos, antes e depois da presença do espectador. Os L's são idênticos enquanto estrutura interna, que não nos é possível visualizar, mas tornam-se diferentes aquando da experiência do espectador.

Existe uma intenção e significado que o artista cria quando constrói um objecto, mas esse mesmo objecto apenas se faz entender com a experiência criada no espaço onde assenta, tanto pelo próprio objecto como pelo espectador, eliminando assim a ideia de uma estrutura interna pré-existente, que era reflectida para a forma exterior.⁷⁰

⁶⁹ GRENIER, Catherine; OTTINGER, Didier; KRAUSS, Rosalind [et.al.] - **Robert Morris**. Paris : Centre Georges Pompidou, 1995, p.68.

⁷⁰ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.303.

Um ano antes da apresentação dos *Untitled (L-beams)*, Morris constrói, em 1966, *Untitled (Battered Cubes)* (fig.13), em que, numa primeira e aparente apreensão, surgem quatro “cubos”, mas, no entanto, esse facto não se comprova, pois os polígonos regulares revelam-se polígonos irregulares. Isto só é perceptível aquando do circundar dos objectos pelo sujeito já que só assim é possível criar um sentido crítico sobre o volume dos elementos, entrando, deste modo, em discordância para com Judd sobre a noção de “objecto específico”, na medida em que, para Judd, a apreensão dos objectos deve ser imediata e sem ilusionismo, o que não é aplicado em Morris, que usa a distorção de volumes para quebrar a apreensão primária dos elementos. Morris demonstra, assim, a ineficácia dos modos normais de apreensão de volumes, a par da impossibilidade de abordar, de um ponto de vista naïf, uma forma simples, por mais que a qualidade dessa forma seja a simplicidade.⁷¹

Quando Morris projecta/idealiza um objecto, usa uma estratégia de distorção da forma/volume, o que apenas se torna visível numa presença atenta e crítica do espectador sobre o volume, afectando a forma como o escultor direcciona o trabalho, o que contradiz a noção de Judd de “objecto específico”, em que a experiência minimalista provinha exclusivamente da “relação específica” do objecto, do espaço, da luz, e do espectador-actor.⁷² Morris cria esculturas que possuem um carácter fenomenológico, ao passo que Judd defende e solicita a “especificidade” do objecto, enquanto prática independente das condições exteriores.⁷³

Questionado sobre a sua relação com o espaço, Morris relaciona a sua forma o ver e apreender com uma experiência específica que tinha vivido na sua infância; Morris conta que em criança tinha sido trancado pelos amigos num espaço restrito, e que após esse acontecimento desenvolve uma fobia a espaços fechados (claustrofobia) assumindo que essas mesmas experiências

⁷¹ GRENIER, Catherine; OTTINGER, Didier; KRAUSS, Rosalind [et.al.] - **Robert Morris**. Paris : Centre Georges Pompidou, 1995, pp.18-19.

⁷² *Ibidem* p.18.

⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges - **O que nós vemos, O que nos olha**. Porto : Dafne, 2011, p.43.

assustadoras o inspiraram para conceber obras que materializou ou, simplesmente, deixou em rascunhos. Este facto iria de certa forma definir a sua maneira de se relacionar com o espaço, o que é visível em *Labyrinth* e *Passageway* (fig.14), ambos datados de 1961. Na continuação de resposta à pergunta, Morris fala da grande influência que tinha sofrido da própria demografia da cidade que o viu nascer, que se caracteriza por longas e planas pradarias, que o levam a desenvolver trabalhos numa escala horizontal e prolongada, e a “intervir” em grandes espaços ao ar livre. É de tal forma influenciado pela cidade onde nasceu que faz um paralelo entre a obra *Lyon Labyrinth* e os quintais que vivenciou na infância na sua cidade natal.⁷⁴

Morris faz uma retrospectiva da sua forma de ver e interagir com o espaço ao longo dos anos, não vendo essa alteração da forma de se relacionar com ele como algo estático, isto é, começou por trabalhar em espaços de menor escala e foi aumentando a dimensão do espaço de intervenção, como também, primeiramente, explorava mais o sentido óptico dos objectos, sendo este substituído por uma apreensão táctil e fenomenológica do espaço. Assim o escultor realiza obras onde o espectador é “engolido” pelas próprias obras, isto é, em ambientes exteriores *Land art* desprovidos agora de relações arquitectónicas, e numa dimensão deliberadamente pública. Na verdade, na obra de Morris existe uma grande variedade de tratamento escultórico dos espaços, o que consequentemente condiciona de formas diversas a experiência estética do sujeito.⁷⁵

Para Morris, a década de 1960 foi bastante conturbada, e ficou marcada pelo fim do relacionamento com a bailarina e coreógrafa Simone Forti (n. 1935), o que o obrigou numa concentração obsessiva no trabalho. O artista assume que os acontecimentos dessa altura o transportaram para uma

⁷⁴ Robert Morris, em entrevista a propósito da exposição realizada em 2000, na cidade de Lyon no Musée d'art contemporain intitulada *From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)*. MORRIS, Robert - **From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)**. Lyon : Musée art contemporain, 2000. p.30.

⁷⁵ *Ibidem*, p.31.

constante atitude negativa, deteriorando relações pessoais, e fazendo com que desenvolva uma tendência para se confinar a um “espaço semi-autista”, onde só ele está presente, espaço esse que parecia semelhante aquele da sua infância. A escultura torna-se ainda mais um factor de escape e evasão para o artista:

*Somente o objecto inanimado esteve vivo estes anos para mim, e fazer objectos tornou-se o meu baluarte contra o que considerava ameaça dos outros, especialmente aqueles que se tentavam aproximar de mim. Mas eu quero mais do que o objecto. Eu quero um espaço totalizante, encerrado, dentro do qual eu existo com o objecto. Eu quero criar um espaço conceptual, mental, psicológico e físico. Eu quero fazer um mundo dentro do qual eu sozinho posso mover-me entre os meus objectos psíquicos.*⁷⁶

A obra *Passageway* surge no seguimento da leitura por Morris do livro “*Tractatus Logico-Philosophicus*” de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) com a premissa “eu sou o meu mundo (o microcosmos)”. Formalmente, a escultura é de madeira compensada, em que dois arcos, que têm aproximadamente 15 metros, convergem à medida que se curvam. O corpo quando entra na obra tende a “estreitar-se”, curvando-se para a frente e, ao mesmo tempo, afastando-se do campo de visão, fazendo com que o corpo do espectador se sinta suspenso, abraçado e confinado ao mundo do escultor. Quando o espectador emerge na obra, apercebe-se de um som muito baixo que vem do tecto da obra; esse mesmo som é originado por gravações de uma batida mecânica, acentuando a claustrofobia que Morris traz para a sua obra. O escultor considera que no espaço cego por ele criado o “eu” do artista acaba por se evaporar, levando a citar novamente Wittgenstein, quando afirma que “o sujeito não pertence ao mundo, mas é um limite do mundo”. Morris diz que nesses anos da concepção e construção de *Passageway*, e *Box for Standing* (1961), a sua obra tem uma forte conotação espacial, que relaciona

⁷⁶ *Only the inanimate object is alive for me in these years, and making objects becomes my bulwark against the threat of the other, and every other threatened, especially those who would try to get close to me. But I want more than the object. I want a totalising, enclosing space within which I exist with the object. I want to fashion a conceptual, mental, psychological and physical space. I want to make a world within which I alone move amongst my objects.* GRANT, Simon - **Interviews Robert Morris** [Em linha] Disponível em WWW:<:<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris> >[consulta em 16.12.2016].

inevitavelmente com os seus transtornos pessoais; Morris reitera que essa mesma época é marcada por uma infelicidade pessoal, ao mesmo tempo se tornava numa disposição que o conduzirá a uma análise mais atenta das premissas da escultura.⁷⁷

Morris questiona-se novamente : acerca da possível sensação de ser um corpo; anteriormente fez a mesma questão a propósito do conjunto de L's, onde o contacto corporal potencia a “consciência” de ser corpo, existindo um envolvimento muito específico nesta obra com o espectador, visto que fica envolvido e restringido ao “isolamento”, e o contacto corporal que se torna inevitável. Em oposição à questão óptica, criada pela curva na passagem, surge o corpo a exercer uma pressão física sobre os limites da obra.⁷⁸

A ideia de Porta/Entrada/Passagem há muito que fora trabalhada pelos mais diversos escultores, sendo que foi uma das temáticas preferidas dos escultores minimalistas. Fazendo um paralelo entre Morris e Bruce Nauman (n. 1941) que desenvolveu entre a década de 1960 e 1970 vários “Corredores”, em ambos há uma motivação para uma “estratégia de engano” diferente; isto é, apesar de construírem corredores reais que levam o espectador a percorrer um espaço, e apesar de os corredores serem fisicamente reais, as estratégias dos escultores para abordarem o papel sujeito são diferentes; Morris apresenta um corredor curvilíneo, em que as altas paredes curvas negam qualquer entendimento do caminho, isolando simplesmente qualquer rasgo de luz, fazendo com que o sujeito perca por completo a orientação e a sua localização, comprimindo-o e fazendo-o o mesmo recuar. Já na rectilínea planta do corredor de Nauman, a passagem é feita directamente, abordando de frente o sujeito, que é obrigado a ir de encontro ao monitor que se encontra no fim do corredor, sendo o monitor o centro por onde se propaga a experiência desorientadora. Apesar de usarem estratégias diferentes, as instalações tendem a obrigar o sujeito a desorientar-se, não enquanto forma de provocação, mas levando-o a

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ GRENIER, Catherine; OTTINGER, Didier; KRAUSS, Rosalind [et.al.] - **Robert Morris**. Paris : Centre Georges Pompidou, 1995, p.68.

“converter-se” numa coordenada axonométrica, iniciando sempre a “experiência” com um convite a entrar num espaço, convergindo para dentro desse mesmo espaço, para, depois, o descentralizar.⁷⁹ Como refere Krauss, em Morris há sempre

*[...] uma tentativa de tornar palpáveis os limites físicos do corpo experimentados como uma pressão recíproca entre seu espaço e o espaço ao seu redor.*⁸⁰

A construção de labirintos por parte do Homem é bastante antiga, abrindo um conjunto vasto de possibilidades da sua vivência e interpretação. Para além das suas dimensões simbólica e metafórica, em termos formais, os labirintos parecem existir entre a disciplina da arquitectura e da escultura, originando um confronto metafísico entre o homem e o espaço labiríntico, sendo que as suas formas vão além da sua memória.⁸¹

Em 1974, Morris é convidado a expor no Philadelphia Institute of Contemporary Art, onde volta a investigar a ideia de passagem, que tinha abordado dez anos antes em *Passageway*. Anos antes, tinha visitado a Europa, e em França visitou a Catedral de Chartres, onde se deparou com um desenho que lhe suscitou interesse; essa forma era um labirinto na entrada da nave central, que para os católicos é símbolo de peregrinação e redenção. Em 1974, retoma formalmente esse labirinto que tinha visto, e acaba por reprocessar a forma, ao passar de um plano bidimensional para o espaço tridimensional, com os mesmos materiais com que tinha feito *Passageway*, a saber, madeira compensada e revestida a tinta cinzenta, de maneira a que o espectador não caminhe sobre ele, mas, sim, entre no próprio labirinto.

Dadas as dimensões do labirinto face à escala humana, o espectador sente-se retraído numa primeira abordagem ao espaço, mas acaba por ficar

⁷⁹ ACOCELLA, Alessandra - SPAZI DEDALICI labirinti di Robert Morris tra realtà ideale e realtà fisica(Parte II) . [Em linha] Disponível em WWW:<<http://www.architettureadipietra.it/wp/?p=1977>>[consulta em 20.12.2016].

⁸⁰ [...] *an attempt to make palpable the body's physical limits experienced as a reciprocal pressure between itself and the space around it.* , KRAUSS, Rosalind - **The mind/body problem: Robert Morris in series.** New York, Solomon R. Guggenheim Publications, 1994, p.10.

⁸¹ MORRIS, Robert - **From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000).** Lyon : Musée art contemporain, 2000. p.46.

curioso, e entra no labirinto sem qualquer referência à planificação da forma. Com esta obra, Morris não pretende repetir o que sucedeu no corredor anterior, onde o espectador entra num percurso sem saída, mas, ao invés disso, pretende que o sujeito realize uma procura obsessiva num espaço labiríntico. O sujeito é novamente submetido à pressão da forma e à claustrofobia de estar no interior de uma obra que ultrapassa a sua dimensão, e sem ter a certeza que o caminho que percorre é o correcto, levando-o a deslocar-se isoladamente no seu interior. Apesar do sujeito não o saber, a planta desta escultura é circular, o que leva a que ele mesmo seja o único “destino”, o centro do labirinto, onde se encontrará por fim, e se confrontará consigo mesmo, isolado do exterior. O espectador é colocado no centro da obra, num espaço “introvertido”, de forma a que a experiência do labirinto provoque um movimento contínuo em direcção ao seu centro, que é, no limite, o centro ou núcleo espiritual assumido pelo próprio espectador.⁸² Como Morris afirma,

*A forma labiríntica é talvez uma metonímia da busca do eu, pois exige uma procura contínua, um abandono do conhecimento de onde se está.*⁸³

⁸² ACOCELLA, Alessandra - SPAZI DEDALICII labirinti di Robert Morris tra realtà ideale e realtà fisica(Parte II) [Em linha] Disponível em WWW:<<http://www.architetturadipietra.it/wp/?p=1977>>[consulta em 22.12.2016].

⁸³ *Here the labyrinth form is perhaps a metonym of the search for the self, for it demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is.* Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris [Em linha] Disponível em WWW:<<https://sculptureatpratt.files.wordpress.com/2015/07/robert-morris-continuous-project-altered-daily-the-writings-of-robert-morris-1.pdf>> .[consulta em 22.12.2016].

9 - Richard Serra

Richard Serra nasceu em San Francisco (EUA) em 1939. A sua formação académica realizou-se entre os anos de 1957 e 1961, quando se formou na University of California, graduando-se em Literatura Inglesa e, posteriormente, em Belas Artes, na Yale University, na cidade de New Haven, no quadriénio de 1961 a 1964.⁸⁴

No ano de 1966, Serra explora materiais não convencionais de escultura, como a fibra de vidro e a borracha, como outros escultores seus contemporâneos. No biénio de 1967-68, elabora uma lista de cinquenta e quatro verbos transitivos, onde se pode ler: Vincar, Dobrar, Armazenar, Curvar, Encurtar, Torcer, entre outros. Se, por um lado, o que se esperava de um livro de escultor seriam desenhos de formas, Serra atribui uma relevância inicial ao entendimento e à definição de acções práticas e tecnológicas, sem limitar as formas nem os materiais que viria a usar; contudo, é perceptível que essas mesmas acções, traduzidas em verbos, se tornariam a fonte das formas que irá criar. Um dos exemplos de como os verbos transitivos escritos pelo escultor se tornam a base do seu trabalho, pode ser observado no vídeo utilizado como medium, *Hand Catching Lead* (1968), onde pode ver-se uma mão que tenta continuamente agarrar pedaços de chumbo; se esta obra assenta ainda na ideia minimalista de “uma coisa depois da outra”, é ainda concebível uma outra ideia, a saber, a da tentativa e erro, visto que mesmo quando Serra consegue agarrar as peças, as solta de imediato, constituindo-se o verbo “Agarrar” o ponto de partida para o filme.⁸⁵

⁸⁴GUGGENHEIM - Collection Online [Em linha] Disponível em WWW:<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/richard-serra>>[consulta em 27.03.2017].

⁸⁵ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, pp.330-331.

9.1 - O corte do espaço

No mesmo ano de *Hand Catching Lead*, Serra constrói sobre o verbo “Atirar” a escultura *Splashing* (1968), na qual o escultor usa chumbo no estado líquido, que projecta contra o ângulo constituído pelo chão e pela parede. Esta obra foi realizada e apresentada na galeria nova iorquina “Leo Castelli”, sendo uma obra *site-specific* em que a arte e o local são vistos como intrinsecamente ligados, não podendo ser mudada de lugar; esta obra acabou por ser destruída após a exposição. No entanto, a acção do escultor podia ser repetida, e a escultura progride no espaço, sob uma ideia de propagação e desenvolvimento espacial da própria escultura, o escultor não só projecta o chumbo contra a parede, eliminando o espaço existente entre o chão e a parede, como compõem várias linhas de chumbo que se propagam a partir do arremesso inicial, as quais não apenas progridem em relação ao canto entre a parede e o chão, como também se organizam em conjuntos.⁸⁶ Inserida na Arte Processual, a acção de solidificação do material (chumbo), durante o acto criativo do escultor, determina e constitui a própria escultura, constituindo-se a técnica o factor gerador das formas escultóricas.⁸⁷

As alterações de paradigma sobre a partilha do mesmo espaço entre o espectador e a escultura, foram também abordadas por David Smith e Robert Morris, entre outros; porém, esta abordagem foi iniciada pelo escultor Constantin Brancusi (1876-1957), quando, em resposta à encomenda a um monumento alusivo à Primeira Guerra Mundial, realiza, em 1938, um conjunto de esculturas na cidade romena Targu Jiu: *Porta do Beijo*; *Coluna sem Fim*; *Tábua do Silêncio*; nesta obra o escultor reformula o conteúdo do acto da percepção, isto é, o espectador e a escultura passam a coexistir no mesmo espaço, o que implica que o escultor equacione termos como movimento, tempo, antecipação, entre outros. Essas questões acabariam por acompanhar os artistas em todo o século XX, permanecendo ainda hoje. Em 1983, numa

⁸⁶ CAUSEY, Andrew - **Sculpture Since 1945**. New York : Oxford University, 1998, pp.134-135.

⁸⁷ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.331.

entrevista ao arquitecto Peter Eisenman (n. 1932), Serra aborda o tema, afirmando:

Quando a escultura entra no domínio da não-instituição, abandonando a galeria e o museu, para ocupar o mesmo espaço e lugar como a arquitectura ocupa, os arquitectos ficam irritados. Não só o conceito de espaço está sendo mudado, mas na maior parte, está sendo criticado. A crítica só pode entrar em vigor quando a escala arquitetónica, métodos, materiais e procedimentos estão a ser usados. As comparações são provocadas. Cada linguagem tem um estrutura sobre a qual nada crítico. Para criticar uma linguagem, deve haver uma segunda linguagem que lide com a estrutura da primeira, mas que possua uma nova estrutura.⁸⁸

No verão de 1970, Serra estudou durante cinco dias um terreno no sul do Canadá (King City, Ontario) acompanhado da artista Joan Jonas (n. 1936), sendo que a artista é uma das pioneiras no campo da arte performativa. Quando Serra e Jonas caminham em sentido oposto um do outro, até à extremidade mais longínqua do terreno, e sem nunca perder o contacto visual, observam que assim poderiam determinar uma definição topológica do espaço. O entendimento do espaço passava pelos limites, numa distância máxima que duas pessoas poderiam ocupar sem nunca se perderem de vista. Assim, a partir dos limites externos do trabalho, a dimensão total é entendida. A área circundante do terreno em que caminhavam desenvolvia-se maioritariamente num plano sem grandes declives, ao contrário do terreno onde ia intervir, que apesar de inicialmente acompanhar a topologia comum, se desenvolvia sobre duas colinas:

O que eu queria era uma dialética entre a percepção do lugar na totalidade e a relação do indivíduo com o campo como caminhante. O resultado é uma maneira de medir-se contra a indeterminação da terra. Eu não estou interessado em olhar para a escultura que é exclusivamente definida pelas suas relações internas. Quando se solta uma bola em um terreno irregular, não regressa à sua mão.⁸⁹

⁸⁸ *When sculpture enters the realm of the non-institution, when it leaves the gallery or museum to occupy the same space and place as architecture, when it redefines spaces and place in terms sculptural necessities, architects become annoyed. Not only is their concept of space being changes, but for the most part it is being criticized. The criticism can come into effect only when architectural scale, methods, materials, and procedures and being used. Comparisons are provoked. Every language has a structure about which nothing critical in that language can be said. To criticize a language, there must be a second language dealing with the structure of the first but possessing a new structure.* WOOD, John; HULKS, David; POTTS, Alex - **Modern Sculpture Reader**. The Headrow : Henry Moore Institute, 2007, p.348.

⁸⁹ *What I wanted was a dialectic between one's perception of the place in totality and one's relation to the field as walked. The result is a way of measuring oneself against the*

Neste sentido, Serra afirma também que:

*A dialética de caminhar e olhar para a paisagem estabelece a experiência escultural.*⁹⁰

Durante dois meses, o artista planificou a escultura *Shift* (1971-1972) (fig.15), que formalmente se divide em dois conjuntos de três elementos de cimento, desenvolvendo-se sobre as duas colinas. Cada elemento surge do interior da colina, e desenvolve-se até atingir aproximadamente um metro e meio de altura no sentido oposto à terra, acompanhando a curvatura da colina, sendo que, quando atinge a altura pretendida, delineia o surgimento do novo elemento; a partir da análise das variações topológicas do terreno, Serra determina o comprimento, a direcção e a forma de cada elemento. O artista procura com este trabalho uma consciencialização da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento. Os três primeiros elementos, em que o espectador se confronta, ao vir da parte oriental do terreno, têm uma configuração em Z; nesse momento, o sujeito tem um ângulo de visão muito limitado para entender a dimensão do vale entre as duas colinas, sendo esse efeito criado pelos três elementos que, dada a sua configuração, comprimem o espaço, isto é, o alinhamento dos elementos em Z contrai o próprio intervalo entre eles, não como um desenho/bidimensional, mas como volume, ou espaço contido. O espectador só tem um “entendimento” do espaço total e a inclinação da segunda colina, quando já se encontra no interior da escultura, potenciado igualmente pelo recorte das colinas.⁹¹

Serra estabelece uma relação directa entre a escultura e o espaço, além do desenvolvimento das paredes surgir da topologia do terreno; quando o espectador desce a primeira colina, além dos elementos que acompanham a

indeterminacy of the land. I'm not interested in looking at sculpture which is solely defined by its internal relationships. When you bounce a ball on a shifting ground, it doesn't return to your hand. , SERRA, Richard - **Writings/Interview**. Chicago : The University of Chicago, 1994, pp.11-12.

⁹⁰ *The dialectic of walking and looking into the landscape establishes the sculptural experience. Ibidem*, p.48.

⁹¹ *Ibidem*, pp.12-13.

descida, vai encontrar no fundo da primeira colina o início do outro conjunto, confrontando-se, assim, com a parte maior do segmento, surgindo uma “falsa” linha de horizonte, que vai acompanhando o sujeito na progressão para o segundo conjunto. Potenciado ainda mais pela ortogonalidade entre planos, numa base perceptiva de medição, reforça a ideia de “falsa” linha do horizonte, que se vai sempre modificando aquando do movimento do sujeito no espaço. Deste modo, Serra pensa a questão do horizonte em constante mutação; se, por um lado, o elemento que faz o horizonte mudar-se/transmutar-se surge de cálculos e de acções como: elevar, baixar, estender, encurtar, contrair e girar, a linha do horizonte, criada por esses mesmos elementos, torna-se também um “verbo transitivo”.

Como a escultura se desenvolve num plano irregular de duas colinas, a ideia do centro é abordada de outra forma por Serra; a sua definição passa por encontrar o centro entre as duas colinas, e encontrar o ponto médio gravitacional e topológico do terreno. No entanto, a escultura assenta sobre o movimento do corpo, e a nossa percepção do espaço permite encontrar vários centros na escultura.⁹²

Entre 1969 e 1972, Serra desenvolve várias esculturas em que privilegia o verbo “cortar”, entre elas, distinguem-se, além de *Shift, Strike* (1969-1971), *Circuit* (1972) (fig.16), e *Twins: To tony and Mary Edna* (1972). O verbo “Cortar” deixava de incidir no sujeito, como força que o mundo exterior exercia sobre o mesmo, e passava a ligar o mundo aquele, abrindo a possibilidade deste ver e moldar a sua percepção. Isto acontece porque, à medida que a escultura de Serra ganha dimensão, permite ao espectador entrar no espaço da própria escultura, em oposição ao que acontecia numa fase anterior em esculturas como *To Lift* (1967), *One Ton Prop (House of Cards)*, de 1969, ou *Skullcracker Series* (1969). Serra assume que a aresta funciona enquanto linha, como um elemento de desenho que corta transversalmente o espaço, não de maneira a delinear a forma ou construir relações de ambas as partes da chapa, mas usa a

⁹² *Ibid.*

aresta para apontar para o espaço ou direccionar, cortar e justapor volumes no espaço.⁹³

Strike é uma escultura composta unicamente por uma chapa de ferro, com dois metros e quarenta centímetros de altura e aproximadamente sete metros de comprimento, que é empurrada contra a união entre duas paredes, apoiando-se verticalmente entre as mesmas, cortando, assim, o volume da sala, num dos seus ângulos rectos verticais. A escultura corta o próprio espaço da sala, levando a uma ligação diferente entre o corpo do sujeito com o espaço, o qual, deste modo, e através de uma acção quase coreografada, vai circular no espaço existente entre ambos. Quando o espectador se confronta numa primeira fase com a escultura, tem uma percepção de uma linha vertical, embora com o desenvolvimento do sujeito no espaço, rapidamente toma consciência que essa mesma linha é um plano que divide o canto da sala, e igualmente o espaço onde se insere a escultura e o sujeito. Quando percebe o plano, está inevitavelmente a abrir um espaço, ora do lado esquerdo da chapa, ora do lado direito da chapa, e quando recua e volta a ver uma linha fecha esse mesmo espaço. Numa correspondência entre bloqueado-aberto-re-bloqueado, o espectador cria um movimento entre abertura-fecho-abertura, tornando-se o operador principal nesse trabalho de percepção. Como a escultura corta o espaço da sala, levanta-se a questão de saber se o espaço em que o sujeito circula é resultado do corte feito pela escultura, ou se esse mesmo espaço foi construído anteriormente à escultura.⁹⁴ Como acontece em *Shift*, o artista usa a lateral da chapa simultaneamente como linha e plano, sendo a chapa interpretada como Linha-Plano-Linha.⁹⁵ *Strike* é pensada como uma obra que faz um corte no espaço, organizando esse mesmo ao espaço em relação ao corpo do espectador, criando uma interdependência do próprio corpo com o espaço. Quando juntos, o sujeito e o espaço, relacionam-se coreograficamente em relação à escultura.⁹⁶

⁹³ *Ibidem*, p.46.

⁹⁴ Krauss, Rosalind - **Richard Serra: Sculpture**. New York : MOMA, 1968, p.26.

⁹⁵ SERRA, Richard - **Writings/Interview**. Chicago : The University of Chicago, 1994, p.55.

⁹⁶ Krauss, Rosalind - **Richard Serra: Sculpture**. New York : MOMA, 1968, p26.

Um ano após a construção de *Strike*, Serra participa na exposição *Documenta 5* na Alemanha, onde apresenta *Circuit*, que formalmente se apresenta com quatro chapas 240 x 730 x 2.5 cm; as dimensões das chapas são determinadas pelo comprimento da sala, e cortam os ângulos rectos da sala e convergem para o centro da mesma, não se encontrando em momento algum, perfazendo a divisão do espaço arquitectónico em quatro. O sujeito quando entra na sala e, deste modo, no espaço da escultura, não consegue perceber a totalidade da mesma; isto acontece não só pelas dimensões dos elementos, como também pela sua planificação. Os elementos são empurrados do canto entre paredes para o centro da sala, deixando um lugar no mesmo centro da sala, onde só aí o espectador poderá tomar consciência da dimensão de toda a escultura; é também nesse centro que o mesmo vê quatro linhas que definem os cantos do espaço expositivo, e com o avançar dentro dos espaços cortados pela escultura, abre novos espaços, e toma consciência do seu corpo no espaço. Aquando da exploração de cada um desses espaços, nos quais é dividida a sala de exposição, quando retorna ao centro da sala e da escultura, o espectador faz a ligação entre a escultura e as arestas da sala, e o escultor explora a ideia de interdependência entre corpo e espaço, sendo a escultura o mediador entre ambos.⁹⁷ Como Serra afirma:

*Em Circuit havia quatro placas fora das quatro paredes, que criavam uma convergência de linhas em direcção a um núcleo central, as linhas formavam um espaço centrípeto e centrífugo. Assim, não existem só quatro quadrantes na peça, mas também uma intersecção perceptual de linhas no centro.*⁹⁸

No mesmo ano de 1972, Serra realiza *Twins: to Tony and Mary Edna*; esta obra consiste formalmente em duas chapas; o escultor divide uma chapa rectangular na sua diagonal maior, perfazendo dois triângulos exactamente iguais, sendo que os lados menores do triângulo se apoiam na parede; como Serra parte das medidas da sala, isto é, a chapa inicial tem as dimensões de uma das paredes rectangulares da galeria, e o ângulo menor de cada triângulo

⁹⁷ SERRA, Richard - **Writings/Interview. Chicago** : The University of Chicago, 1994, pp.48-49.

⁹⁸ *In circuit there were four plates out of four corners, creating a convergence of lines toward a central core, the lines forming a centripetal and a centrifugal space. So not only are there four quadrants of the piece, but there's a perceptual intersection of lines in the center.* , *Ibidem*, p.55.

toca na parede oposta. O espectador toma consciência facilmente da figura geométrica inicial, dado o corte da chapa ser um corte simples, o que o leva a reconstruir mentalmente o rectângulo inicial. O sujeito quando se encontra já no interior da sala, e mais precisamente no centro das duas chapas, é instigado pelo escultor para que aborde a situação não como uma simetria entre duas chapas, isto é, num sistema de esquerda/direita, mas como um sistema de inversos, numa relação de espelho. Outra abordagem possível, é experienciar a escultura numa relação espacial, dito de outro modo, quando anteriormente Serra constrói *Pulitzer piece: Stepped elevation* (1970-1971), que consiste numa única chapa num declive de terra, e pensa a “elevação” enquanto forma de segurar o plano irregular do terreno onde a escultura assenta, em *Twins: to Tony and Mary Edna*, trabalha a “elevação” dentro dessa sala, e estando dentro de uma sala, a mesma condiciona a escultura, que já não é lida como um piso irregular, mas, sim, regular. Assim, o escultor usa a aresta mais longa do triângulo para provocar uma variação de cota da sala; isto acontece pois quando o espectador se desloca ao longo da sala, e se relaciona directamente com a escultura, a perspectiva da sala é alterada constantemente.⁹⁹

Se, por um lado, existe um peso inerente ao material usado na escultura por Serra, e com isso um campo gravitacional grande, o espectador sente um movimento em torno desse campo gravitacional. Serra explica que como as formas são diferentes, e inerentemente o seu peso e volume também variam, essa é uma característica própria da massa que compõem, e a escultura acaba assim por estar em relação com uma qualidade intangível ao campo gravitacional.¹⁰⁰ Uma vez mais, o escultor esclarece:

[...] posso articular o espaço através de arestas, limites, centralização, deslocamento, massa e volume, é o grau em que posso apontar para uma experiência. Articular um campo gravitacional, está no caminho para construir um lugar, mas não tem nada a ver com um processo lógico de compor algo.¹⁰¹

⁹⁹ Krauss, Rosalind - **Richard Serra: Sculpture**. New York : MOMA, 1968, pp.26-28.

¹⁰⁰ SERRA, Richard - **Writings/Interview**. Chicago : The University of Chicago, 1994, p.56.

¹⁰¹ *The degree to which I can articulate it through edge, boundary, centering, dislocation, mass and volume, is the degree to which I can point to an experience. To articulate a gravitational field is one way of constructing a place, but it has nothing to do with the logical process of putting something together. Ibid.*

Durante um período de convalescença no início da década de 70, quando permaneceu deitado durante algum tempo, o escultor observou que o seu corpo criava uma relação com o tecto e o chão do lugar onde repousava. Esta situação conduz Serra a pensar numa possível tridimensionalização da ambição suprematista de Kazimir Malevich (1878-1935), ou seja, criar formas puramente abstractas no espaço igualmente abstracto. Serra reconhece que a fonte de inspiração directa para a obra *Delineator* (1974-1975) (fig.17) vinha de um trabalho específico de Malevich, *Black Cross* (1915). Ao rejeitar o *medium* tradicional das aparências naturais, Malevich elogia, em contra-ponto, a potencialidade de criar um mundo novo através da linguagem de formas simples/geométricas, usando formas como quadrado/ círculo/ cruz, em que as faz flutuar num fundo branco, testando, assim, os limites das possibilidades de abstracção das formas. Apoiando-se em específico na obra *Black Cross*, que formalmente se apresenta como uma cruz sobre papel, Serra apresenta uma escultura que, formalmente, consiste em duas placas de dimensões iguais (300 x 800 cm), pesando igualmente duas toneladas e meia cada. Uma placa encontra-se no chão e outra é projectada contra o tecto, perfazendo uma planificação cruciforme, definindo assim as extremidades da escultura.¹⁰²

Deste modo, Serra cria um volume que é experienciado aquando da presença do espectador no interior da escultura, isto é, o volume que se forma pela sobreposição das duas chapas de aço. O sujeito entende a fisicalidade da força criada, quando esta se encontra em contacto com este volume específico.¹⁰³ Isto acontece porque o homem reconhece o “espaço cognitivo”, ou seja, o sistema que nos permite saber/interpretar a localização dos objectos e a sua distância. Serra abre, desta maneira, a possibilidade de organização de relações geométricas, que nos permitem relacionar distâncias, e “entender” o espaço onde nos encontramos, ou seja, o escultor constrói uma estrutura

¹⁰² MANES, Cara - Richard Serra's *Delineator* Comes to MOMA. [Em linha] Disponível em WWW:<:-https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/27/richard-serras-delineator-comes-to-moma/>[consulta em 11.04.2017].

¹⁰³ SERRA, Richard - **Writings/Interview**. Chicago : The University of Chicago, 1994, p.47.

puramente abstracta, que permite ao espectador um entendimento do volume, num determinado contexto.¹⁰⁴

O volume é experienciado pelo sujeito quando este se relaciona directamente com a escultura, isto é, o facto de se encontrar “dentro” dela, e dadas as suas dimensões, o mesmo sujeito é reconduzido a um sistema de reconhecimento do espaço, cujas coordenadas são: acima/abaixo; direita/esquerda; norte/sul; este/oeste; ao mesmo tempo, a própria relação psicofísica com o espaço.¹⁰⁵

Em *Delineator*, o comportamento do espectador é novamente “controlado” pelo escultor. O volume vertical é configurado pela sobreposição das duas chapas, requerendo a obra a presença do espectador dentro do volume:

*Delineator é uma concretização da sensação de um centro bastante definido, onde a força de campo está a ser gerada.*¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp.46-47.

¹⁰⁵ MANES, Cara - Richard Serra's *Delineator* Comes to MOMA. [Em linha] Disponível em WWW:<:-https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/27/richard-serras-delineator-comes-to-moma/>[consulta em 11.04.2017].

¹⁰⁶ *Delineator is a concretization of sensations in a very definite center where a field force is being generated.* , SERRA, Richard - **Writings/Interview**. Chicago : The University of Chicago, 1994, pp.48-49.

10 - Carl Andre

Carl Andre, nasceu na cidade norte americana de Quincy, no Estado de Massachusetts, em 1935; estudou na Phillips Academy entre 1951-1953, e participou na exposição *8 Young Americans*, no ano de 1964, na qual se consolidou a linguagem minimalista, marcando igualmente presença na *Documenta 7*, em Kassel, no ano de 1982.¹⁰⁷

Numa fase inicial do percurso como escultor, conheceu, em 1958, o pintor Frank Stella, com quem acabou por partilhar o atelier na West Broadway, e a quem vai buscar uma influência inicial, como é perceptível na obra *Pyramid* (1959), assim como a Brancusi, com a escultura *Last Ladder* (1959), em que aborda a ideia de estrutura repetitiva. Em 1960, desenvolve uma série de esculturas denominadas *Element Series*, as quais, formalmente, se apresentam como blocos de madeira, compondo-as a partir da ideia de sobreposição, unindo esses elementos unicamente com recurso à força gravítica.¹⁰⁸ O escultor, que inicialmente se dedicara à escrita de poesia, transporta essa mesma influência para escultura, isto é, com a combinação separada de elementos industriais, como tijolos, blocos de madeira e chapas de metal, figura como que “uma espécie de poesia plástica”, de forma a que esses elementos combinados produzam um espaço, redefinindo, assim, a escultura como “lugar”. É igualmente notório o interesse do autor pela ideia de readymade e pela linguagem construtivista, na medida em que a partir de determinados elementos existentes, e sobre a sua colocação específica no espaço, nos conduz a uma análise do material, da estrutura e do sítio onde se inserem.¹⁰⁹

¹⁰⁷ RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGUER, Manfred [et.al.] - **Arte do Século XX**. [s.l.] : Taschen, 2010, p.684.

¹⁰⁸ MARZONA, Daniel - **Minimal Art**. Köln : Taschen, 2005, pp.11-12.

¹⁰⁹ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind [et.al.] - **Art Since 1990**. London : Thames & Hudson, 2004, p.473.

10.1 - Supressão do espaço interno da escultura

No ano de 1963, Carl Andre redige um texto onde apresenta as suas apreciações sobre o espaço, “Notes on two the aspects of space”; neste texto, argumenta que o objecto de arte, ao estar no espaço, é parte integrante do mesmo, isto é, as propriedades do espaço onde o objecto de arte se localiza são alteradas pela presença do objecto. Neste contexto, o artista, além de ser responsável pelo espaço que o objecto ocupa, é igualmente responsável pelo espaço onde o objecto se localiza. O escultor dá o exemplo anteriormente referido, em que as pinturas de Stella alteravam as propriedades do espaço em seu redor, incorporando e alterando o espaço circundante à própria pintura. As propriedades do espaço interno, tanto dos objectos tridimensionais como bidimensionais, podem ser usados para alterar as propriedades do espaço externo.¹¹⁰

As obras de Andre, deixam de “existir” quando são guardadas e enviadas para acervo; isto acontece porque deixam de se localizar no espaço, de ter um “lugar”, demonstrando esta ideia com o seguinte exemplo: quando alguém está sentado e se levanta o regaço desaparece, de igual modo, o mesmo acontece quando a escultura é levantada/levada do lugar.¹¹¹

Em 1972, Andre é entrevistado pelo crítico e curador Paul Cummings (1933-1997), tendo a entrevista o título: “Art is always somewhere”; Nesta, o artista afirma existir um grande erro na leitura da arte feita pelos críticos, ao pensarem que os artistas concebem as suas obra num plano idealizado, sem dimensão, como se de um slide projectado na parede se tratasse; Andre contradiz esta forma de análise do processo, pois para o escultor a arte está sempre em algum lugar, e esse lugar é um espaço concreto:

¹¹⁰ Andre, Carl - **Cuts: Texts 1959-2004**. London : The Mit Press, 2005. p.255.

¹¹¹ *Ibidem*, p.263.

*[...] onde quer que estejamos a falar sobre uma obra de arte, admitamos ou não, estamos a falar de onde ela também está.*¹¹²

O artista reforça ainda que no caso das suas próprias obras, quando o espectador as vê, acaba por reconhecer que a obra está num espaço concreto.

O escultor enumera, em 1976, cinco pontos que distinguem o espaço visível e o espaço tangível:

A - se a vida é o conjunto de operações que torna possível a arte, então o espaço é a dimensão física que torna possível a vida.

B - O domínio do espaço visível que contém a pintura sobrepõe-se, mas não é o mesmo que o domínio do espaço tangível que contém a escultura.

C - O espaço visível oferece as possibilidades de ilusão e fantasia enquanto que o espaço tangível não tem propriedades além de sua própria realidade física.

D - no espaço idealizado cada ponto é separado e discreto; No espaço dialético cada ponto é determinado pela soma de todos os outros pontos.

*E - A atomização da realidade física e da produção artística no nosso tempo é o resultado da atomização da sociedade pelo capitalismo.*¹¹³

Apesar de o escultor se enquadrar na lógica minimalista, distancia-se mesmo assim do estereótipo da caixa, pois procura um entendimento do valor escultórico da massa, e não do volume dos objetos. A massa não existe em duas dimensões, impossibilitando a análise do seu trabalho como imagem tridimensional, visto que o seu trabalho se centra no entendimento sobre a matéria e as propriedades da massa. Quando caminha sobre a escultura de Andre, é transmitido ao espectador uma série de propriedades da mesma, abrindo, assim, a possibilidade do sujeito experienciar a sensação de massa, mesmo que essa aparentemente seja quase nula. O autor parte do princípio que o Homem, mesmo que inconscientemente, tem a capacidade de entender e diferenciar as características dos materiais e as suas diferentes massas, ainda que as mesmas sejam aparentemente semelhantes e sem grandes

¹¹² *So whenever we're talking about a work of art, whether we admit it or not, we're talking about where it is also. Ibidem, p.259.*

¹¹³ *A - If life is the set of operations that makes art possible then space is the physical dimension which makes life possible. ; B - The domain of visible space which contains painting overlaps but is not the same as the domain of tangible space which contains sculpture. ; C - Visible space offers the possibilities of illusion and fantasy whereas tangible space has no properties beyond its own physical reality. ; D - In idealized space each point is separate and discrete; in dialectical space each point is determined by the sum of all other points. ; E - The atomization of physical reality and artistic production in our time is the result of the atomization of society by capitalism. Ibidem, p.263.*

variações na sua constituição, a fim de as distinguir, e possibilitar um entendimento corpóreo da e com a escultura.¹¹⁴

Andre entende que a forma é a aparência dos objectos, e a sua estrutura é o que cria a resistência; assim, ao surgir uma forma, e ao ser suportada por uma estrutura, faz com que o objecto inevitavelmente “assente” num lugar. O escultor procura na rua elementos que possam materializar as suas ideias, elementos esses que devem distinguir-se pela sua densidade, forma simples, etc... encontrando essas características em tijolos, pedras, ferros, madeiras, que ele mesmo olha/analisa como partículas que, posteriormente combinadas, materializaram a sua escultura; de outro modo, ao procurar, e encontrar essas partículas, o escultor combina essas mesmas partículas em consonância com regras que ele próprio define. Elimina a possibilidade de as unir, seja por técnicas de soldadura, de rebites, ou fundição, no caso de materiais ferrosos, ora seja os tijolos com colas. Assim, o escultor considera que a sua escultura assenta sobre a premissa de “partículas”, e essas mesmas partículas serão sempre livres de se moverem, e separarem; o escultor assume o papel de as justapor, agrupar e não unir definitivamente. É também evidente para o escultor que existe uma impossibilidade de eleição da sua melhor escultura; ao invés da possibilidade de eleição das suas partículas favoritas, visto que o que realmente estimula o outro é o facto das partículas serem combinadas, e como ele as encontra, isto é, na sua intenção escultórica, passa pelo encontro de diferentes elementos no mundo a fim de as combinar até ao momento que entende que seja a combinação mais favorável. Para o escultor, o significado da *Beleza* advém da aproximação à unidade pelo objecto, e a percepção da mesma feita pelo sujeito, acabando por se criar uma irónica dissonância entre o sujeito e a percepção dos objectos; deste modo, a arte oferece/procura uma unidade entre a nossa percepção do objecto e o próprio objecto, eliminando as “impurezas” da irónica dissonância entre ambos.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibidem*, p.138.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp.99-100.

Neste sentido, o escultor afirma:

*O meu trabalho é composto de átomos, ou seja, partes idênticas que formam uma molécula criada dentro e existente para o contexto da arte que é o seu ambiente quotidiano.*¹¹⁶

No ano de 1966, Andre realiza uma exposição na Tibor di Nagy Gallery, em Nova Iorque, sendo a exposição composta por oito esculturas, intituladas *Equivalents* (fig.18). As oito esculturas partilham não só o nome como também o número de elementos que as compõem, cento e vinte tijolos de areia-cal em cada uma das esculturas, sendo que são sempre agrupados de formas diferentes. Centrando-nos na análise da *Equivalent VIII*, o escultor empilha sessenta elementos sobre sessenta elementos, ou seja, seis elementos de largura e dez de comprimento. O escultor não usa qualquer técnica de união entre os elementos, recorrendo, sim, à força da gravidade para os manter unidos. Com estes objectos de carácter minimalista, Andre apresenta uma decisão simples que cabe a quem os olha, isto é, de aceitar o objecto como ele se apresenta, negando o conceito de “arte” em geral; Andre pretende que a experiência se foque no conceito de “escultura” em particular, isto é, se o espectador aceitar *Equivalents* como arte, irá olhar para as características físicas do objecto nu e cru, como um fenómeno estético, centrando a análise na materialidade do objecto e na sua presença no mundo. Ao fazer assentar todas as esculturas da série no chão, e dispensando quaisquer elementos de elevação como o plinto/pedestal ou elementos de decoração, exalta a realidade física da própria escultura, eliminando um ponto de vista a priori, que condicionaria a relação do sujeito com o objecto; deste modo, o espectador tende a criar uma consciência através da observação, numa procura de um outro entendimento com os objectos artísticos, ou seja, o artista pretende reformular a relação do sujeito com a escultura, concebendo a sua escultura como um “lugar”, que se situa no extremo oposto à arquitectura.¹¹⁷

¹¹⁶ *My works are composed of atoms, that is, identical parts which form a molecule created within, and existing for, the context of art which their quotidian ambience. Ibidem, p.92.*

¹¹⁷ BAKER, Kenneth - **Minimalism: Art of Circumstance**. New York : Abbeville Press, 1988. pp.45-46.

Em 1967, Andre apresenta na Dwan Gallery a escultura *Cuts* (fig.19), composta por 1472 blocos de cimento, que se estendem pelo espaço expositivo. O escultor não ocupa todo o espaço, deixa, sim, oito espaços abertos no interior da escultura, os mesmo espaços que correspondem à obra anterior, *Equivalents*. Os sólidos que anteriormente compunham a escultura passam deste modo a formarem-se através dos espaços negativos. Se em trabalhos anteriores o artista compunha volumes fechados e densos, igualmente formados por sólidos, nesta escultura não existe sobreposição de volumes, compondo, num único plano, o próprio plano do chão. Com esta ocupação do espaço expositivo, o espectador é conduzido a caminhar sobre a obra, ora por cima dos blocos ou nos espaços negativos, criados pela deslocação dos mesmos blocos, que anteriormente formavam o conjunto de esculturas.¹¹⁸ Existe um movimento claro entre a obra *Equivalents* e *Cuts*, que poderá ser entendido como “estrutura reversível”, isto é, uma variação entre a presença e a ausência, uma marcação de lugar e, posteriormente, o transporte dessa marcação para outro lugar. Existe, portanto, uma incisão no espaço, quando a obra o “habita”, levando a uma correspondência de causa/efeito, ou seja, o chão acaba por demarcar a obra e a obra acaba por cortar o chão.¹¹⁹ O escultor afirmaria mais tarde:

*Até certa altura eu estava a cortar as coisas. Então eu percebi que a coisa que eu estava a cortar era o corte. Em vez de cortar o material, eu agora usei o material como o corte no espaço.*¹²⁰

No caso dos “tapetes” de metal, o escultor forma longos quadrados, que são compostos por quadrados mais pequenos, “unidos” aresta com aresta, que se prolongam pelo chão do espaço expositivo. Dada a quase inexistente altura desses quadrados, o escultor elimina qualquer profundidade da escultura e, assim, o espaço ilusionista, exaltando a exclusão igualmente de um centro ou

¹¹⁸ MEYER, James - **Minimalism**. London : Phaidon, 2000, p.98.

¹¹⁹ FELDMAN, Paula; RIDER, Alistair; SCHUBERT, Karsten - **About Carl Andre critical texts since 1965**. London : Ridinghouse, 2006. p.306.

¹²⁰ *Up to a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space.* Andre, Carl - **Cuts: Texts 1959-2004**. London : The Mit Press, 2005. p.142.

de uma interioridade da escultura. Ao abordar no seu trabalho as questões físicas dos próprios materiais, como a exploração do peso e da gravidade, no caso dos “tapetes”, aborda os metais, a reflexividade do próprio metal, e a variação de cor entre as diferentes placas, os quais, ao serem dispostos sob a ideia de composição cumulativa, tendem a misturar-se com o piso, entrando em consonância com o próprio chão da galeria. Com estas obras, Andre conduz o olhar do espectador para uma análise da matéria, e para o próprio espaço da galeria, em particular o chão, e sobretudo para o modo como se alteram com a intervenção do artista.¹²¹

O contacto do artista com os diferentes tipos de metal advém da sua proximidade temporal e geográfica com a Pensilvânia; na mesma altura que habita em Nova Iorque (1957), o Estado de Pensilvânia reformula as suas rodovias, incorporando diversos metais na sua construção no período compreendido entre 1960 a 1964; o contacto com estes materiais, levam o escultor a recolhê-los e, posteriormente, a combiná-los no seu atelier. Em 1970, realizou uma exposição no *Guggenheim Museum* em Nova Iorque, em que apresentou trinta e sete esculturas; a exposição tinha como título *37 Pieces of work, 1970*. As esculturas tinham em comum a forma quadrada de cada elemento, e cada uma era composta por trinta e seis elementos, sendo que os seus materiais variavam entre o alumínio, o cobre, o aço, o magnésio, o chumbo e o zinco. Andre apresenta trinta e sete esculturas, e essas trinta e sete esculturas constituem uma unidade, que se subdivide em trinta e seis unidades, e cada unidade teria trinta e seis elementos, perfazendo um total de trinta e sete esculturas compostas de trinta e seis unidades. O escultor conduz igualmente o espectador para uma experiência da escultura que não só física, isto é, pretende que o mesmo caminhe sobre a sua escultura, e que consiga ir para além de sensações meramente físicas, como viria a afirmar:

Há uma série de propriedades que foram transmitidas no caminhar sobre eles: há coisas como o som de um trabalho e a sua sensação de atrito ... Eu até acredito

¹²¹ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, pp.324-327.

*que o espectador pode obter uma sensação de massa, embora isso possa não ser nada além de uma superstição que eu tenho[...].*¹²²

Um das esculturas, posteriormente apresentada, que integrava a exposição anteriormente referida, exalta o próprio material no título *Steel-Magnesium Plain* (1969) (fig.20). Esta escultura é composta por trinta e seis elementos, dezoito de aço e dezoito de magnésio; cada elemento tinha aproximadamente nove centímetros de altura e de largura trinta centímetros, o que faz com que a unidade final tenha sensivelmente um metro e oitenta de largura. A sua colocação no espaço expositivo seguia a orientação do próprio chão da sala, a fim de integrar da forma mais harmoniosa possível, procurando sempre reduzir ao máximo qualquer referência à figura humana. As superfícies tanto do aço como do magnésio apresentam-se distintamente, variando entre o cinzento e o castanho, o que as faz entrar em consonância com a sala, visto que as paredes da mesma eram em tons de branco e o chão em tons de castanho; os novos elementos criam uma relação com a própria sala, e é também de salientar que, dada a relação entre as dimensões da sala e da escultura, o espectador, quando se relaciona com a escultura, já estará sobre a mesma, e, assim, caminha tanto na exposição como na própria escultura.¹²³

Dois anos antes, Andre tinha apresentado *64 Steel Square* (1967), que consiste em sessenta e quatro placas de aço; estas mesmas placas têm uma forma quadrangular e, na sua totalidade, perfazem igualmente um quadrado. A forma e a materialidade da escultura são de apreensão imediata; quando circunda a escultura, o espectador não tem uma alteração significativa da sua forma. A forma compositiva do escultor é igualmente a forma que interliga os escultores minimalistas, “uma coisa depois da outra”, sendo clara a presença dessa característica nesta escultura; são oito quadrados por oito quadrados de oito polegadas (cerca de vinte centímetros), funcionando cada quadrado como

¹²² *There are a number of properties which materials have which are conveyed by walking on them: there are things like the sound of a piece of work and its sense of friction ... I even believe that you can get a sense of mass, although this may be nothing but a superstition which I have*, HODGE, David: Carl Andre - *Steel Zinc Plain*. [Em linha]. Disponível em WWW:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-steel-zinc-plain-t07148>>.[consulta em 22.05.2017].

¹²³ MARZONA, Daniel - **Minimal Art**. Köln : Taschen, 2005, p.28.

uma partícula, que se repete e, juntas, perfazem uma unidade. Essa unidade, criada pelo conjunto de partículas, assenta no chão, e no chão delimita uma zona dentro do espaço expositivo. Se inicialmente teríamos a impressão que cada quadrado é estritamente igual, isto é, se nas suas medidas são exactamente iguais, visualmente têm características diferenciadoras, seja pelos arranhões/marcas, como também pela alteração de tons e cores, causada pela erosão de cada placa, conferindo a cada uma uma textura distinta, o que os leva, visualmente, a serem apreendidas de formas diferentes. Se ao caminhar sobre cada partícula experienciamos a ausência de estrutura da escultura, ou seja, se a ideia que temos inicialmente da matéria que compõe a escultura é a de uma matéria bastante rígida e inflexível, essa ideia cai por terra quando caminhamos sobre a mesma. Cada quadrado irá comportar-se de forma diferente quando o pisamos, seja no balançar de cada um, e consequentemente o som/ruído que irá produzir, potenciando a instabilidade que, apesar da proximidade ao chão, cria, consequentemente, um desconforto do caminhar-se sobre o mesmo.¹²⁴

¹²⁴ FELDMAN, Paula; RIDER, Alistair; SCHUBERT, Karsten - **About Carl Andre critical texts since 1965**. London : Riding house, 2006. p.172.

7 - Do minimalismo ao Conceptualismo

Ainda no decorrer da definição e compreensão da atitude minimalista, Dara Birnbaum (n. 1946), Dan Graham (n. 1942) e Bruce Nauman procuram no vídeo uma forma radical de reformular a compreensão fenomenológica da relação “espectador-objecto”. Estes artistas pretendem distanciar-se da atitude minimalista, que acentuava o real valor do objecto numa concepção fenomenológica e processual, através da criação de instalações de vídeo e de performance, nos quais procuram envolver o “Artista-Público”, o “Público-Objecto” e o “Público-Arquitectura”, destacando as suas ligações mais explícitas, e de uma forma activa.¹²⁵

Enquanto a arte pop americana do início da década de 1960 se referia ao mundo dos media envolvente da informação cultural como um quadro/“frame”, o Minimalismo parece estar a referir-se ao cubo interior da galeria como o marco contextual de referência ou suporte para o trabalho artístico.

Dentro do contexto minimalista, uma das especificidades do objecto assentava numa anulação antropomórfica, mesmo que a escultura não fosse figurativa, e subtilmente estivesse insinuada a sua presença, como acontecia com Smith e Caro. A relação com o corpo foi abordada de outro modo, isto é, o Minimalismo procurava na presença do espectador a necessidade de “activação”/atribuição de significado, a partir do seu contexto espacial e temporal. Como anteriormente referido, Michael Fried acaba por lhe atribuir um termo, “presença”. Na década de 1960, com os movimentos de *Performance/Body Art*, onde o corpo surge no centro, ganhando outra importância, a saber, numa relação directa com a arquitectura e com o contexto social.¹²⁶

¹²⁵ ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth - **Art After Conceptual Art** : Generali Foundation Collection Series, 2006, pp.27-28.

¹²⁶ CAUSEY, Andrew - **Sculpture Since 1945**. New York : Oxford University, 1998, pp.132-133.

8 - Dan Graham

Dan Graham natural da cidade de Urbana no Estado Illinois (EUA), tendo iniciado o seu percurso artístico como curador da sua própria Galeria “Galeria John Daniels” (1964-1965) em Nova Iorque, e preocupando-se em expor trabalho de vanguarda, foi também escritor e desenvolveu paralelamente o seu trabalho, enquanto artista, na vertente da arte conceptual. Depois da experiência enquanto director da “Galeria John Daniels”, no final da década de 1960 e início da década de 1970, Graham desenvolve o seu trabalho em torno da performance, do uso do próprio corpo e dos corpos que assistiam, recorrendo a dispositivos como câmeras, monitores e espelhos. As performances eram documentadas em vídeo, registando a interacção com o público. Destacam-se trabalhos como: *Tv Camera/Monitor performance* (1970); *Nude two consciousness projection* (1972); *Performer/Audience/Mirror* (1975), onde o artista “defronta” o público de diferentes formas, e varia a sua documentação, gravando o público em geral que assistia passivamente ou o público que se encontrava no interior dos ambientes por si criados, sendo que as imagens eram reflectidas nos dispositivos que instalava (espelhos, monitores, entre outros).

8.1 - Espaço privado - Espaço público

Com vista à participação na 37ª Bienal de Veneza (1976), Graham projecta *Public space/Two audiences* (1976) (fig.21). A Bienal realizou-se num edifício, que foi subdividido e, conseqüentemente, são atribuídos aos diferentes intervenientes os respectivos espaços. A cada país é atribuído um “expositor/vitrine”, onde é “representada” a cultura dos respectivos países; dentro desse espaço, existe uma subdivisão, e a conseqüente atribuição a cada artista de um espaço, que se vai tornar a sua vitrine para quem o olha/visita. Sob um olhar colectivo dos diversos espaços, eles representam um ponto de vista actual sobre a sociedade presente, unificando assim os

pavilhões à temática da Bienal; no caso da 37ª Bienal de Veneza, o tema era o “Ambiente”, com referências à arquitectura.¹²⁷

Formalmente, a instalação de Graham apresenta-se como um espaço aparentemente vazio, desprovido de qualquer objecto, o que conduz de imediato o espectador a uma procura dos objectos. A instalação é dividida em duas partes, perfazendo um rectângulo construído sobre a regra de ouro; essa divisão é feita por um vidro acústico (vidro que isola sonoramente os dois ambientes). Numa das paredes existe um espelho de grandes dimensões e no sentido oposto uma parede branca, limitando respectivamente o rectângulo, sendo que as entradas se situavam nos lados maiores do rectângulo.

O trabalho do artista centra-se nas relações da arquitectura com a interação pessoal e o comportamento social, ou seja, Graham procura que o espectador, ao entrar na sua instalação, e após um momento de reconhecimento da situação espacial, aliada à estranheza de não existir nenhum elemento físico de destaque, tome consciência que, do lado oposto, existe igualmente um grupo de pessoas, e que, neste caso, ele próprio se torna o elemento ou “objecto” a observar. Ao invés de se focar num objecto físico, os dois grupos de espectadores analisam-se mutuamente através do vidro, seja através das características meramente físicas de cada um, ou do seu comportamento social. Na obra existe uma diferença entre o grupo que detém o espelho no seu espaço, em que esse espaço se prolonga através do dispositivo espelho, e o grupo que tem uma parede branca, que os faz funcionar como audiência.

Se numa primeira fase o comportamento esperado seria difícil de prever, no decorrer da experiência, notam-se dois tipos de desenvolvimento perante a instalação, isto é, o sujeito é conduzido a um comportamento mais contido, e, ao mesmo tempo, de auto-observação, ou, ao invés disso, actua numa base de interação com os restantes espectadores, que se encontram no

¹²⁷ GRAHAM, Dan - **Two-Way Mirror Power : selected writings by Dan Graham on his art** : MIT, 1999, p.155.

lado oposto do espaço, integrando-se num todo o conjunto dos espectadores.¹²⁸ Graham afirma:

*[...] a ideia era quando as pessoas olhavam para o espelho de ambos os lados, o lado que não tinha espelho, veria sempre uma imagem de si mesmos, como um grupo de audiência em relação ao outro grupo, e cada um dos grupos via que estavam em exibição. Era como se cada um estivesse numa vitrine. Como a Bienal de Veneza é uma vitrine de exposição para cada país e para cada artista do seu país, eu queria fazer as pessoas como um grupo de público e também a ideia de ela própria ser sua espectadora, de ver olhando-se.*¹²⁹

Em entrevista, Graham revela que a obra que apresentou na Bienal de Veneza não era uma grande instalação, dito de outro modo, não menosprezando o próprio trabalho, vê que a instalação tem outro efeito pessoal, o de o conduzir a uma produção focada na ideia de subúrbio. As casas fora dos grandes meios habitacionais (nos EUA, apelidados de Ranchos) começam a reger-se por uma planificação de um rectângulo simples, onde as divisões mais privadas(quartos; casas de banho, entre outros compartimentos) ficavam orientadas para as traseiras das casas, e as zonas comuns (salas de estar; cozinhas) são direccionadas para a fachada da casa, procurando seguir lógicas arquitectónicas praticadas por arquitectos como Rudolph Schindler (1887-1953) ou Richard Neutra (1892-1970), em que as edificações apresentam longas vidraças para o exterior, possibilitando a observação dos interiores e os movimentos dos seus habitantes, surgindo dessa possibilidade óptica o temor “Janela de Imagem”. Estas mudanças nas casas acontecem após a Segunda Guerra Mundial, o que conduz Graham a trabalhar sobre as modificações das casas suburbanas, e o modo como se relacionavam com o espaço privado e o espaço público.¹³⁰

¹²⁸ CIRILLO, José; VENEGAS, Carolina; RODRIGUEZ, Teresa E. - **II Seminário Internacional Sobre Arte Pública en Latinoamérica** : C/Arte, 2011, pp.59-60.

¹²⁹ [...] and the idea was when people would be looking towards the mirror on both sides, on the side they didn't have the mirror, they'd see always an image of themselves as an audience group in relationship to the other audience group and each would see that they are themselves on view. Each was as if they were in a showcase window. So the idea was that the Venice Biennale is like a showcase display situation for a country. Here I wanted to show the people as an audience group and also their idea of their spectatorship, of viewing themselves looking on view. , GRAHAM, Dan - **Dan Graham Interviews** : Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, p.23.

¹³⁰ *Ibidem*, pp.24-27.

Inicia-se assim uma nova série no trabalho de Graham, denominado Pavilions. Formalmente, apresentam-se entre a arquitectura pós-Bauhaus, onde os materiais de eleição são o vidro e o aço inoxidável, em paralelo com a estética corporativa dos edifícios construtivistas, em simultâneo com a obra *The Barcelona Pavilion*, projectado por Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) a propósito da Feira Mundial em Barcelona de 1929.

O uso de estruturas metálicas revestidas a espelho e a vidro eram usadas frequentemente por Graham nas suas performances; transportava esses dispositivos, que eram usadas ao mesmo tempo em construções que suportam a presença humana em espaços urbanos ou suburbanos, concebidos segundo as necessidades do consumidor. Os pavilhões que vai desenvolver situam-se, segundo o artista, entre o jardim tradicional, a cidade e os traçados urbanistas. Na fase de criação das suas performances, as estruturas faziam parte de um sistema óptico e de um processo de percepção, que ia variando com os movimentos de câmeras, dentro e fora das estruturas, captando reflexos nos espelhos e vidros das próprias estruturas, onde pontualmente o espectador era captado entre esses elementos, mostrando-o como objecto da obra, isto é, o espectador que vai assistir à performance faz simultaneamente parte integrante da obra. No caso dos pavilhões, os princípios são os mesmos, mas ao invés de os espectadores constituírem apenas “público”, ele mesmo é parte integrante da obra; deste modo, o espectador relaciona-se com os materiais que compõem os pavilhões numa relação directa, materiais esses que carregam consigo propriedades físicas da própria cidade, neles se incorporando parte da vivência psicológica urbana.¹³¹ Seja como for, podemos questionar não só a colocação do espectador no centro da obra como a própria dialéctica que se gera entre a dimensão pública e privada em relação à pessoa do próprio espectador.

¹³¹ GRAHAM, Dan - **Two-Way Mirror Power : selected writings by Dan Graham on his art** : MIT, 1999, p.189.

The Children's Pavilion (1989) (fig.22), projecto de colaboração entre o fotógrafo Jeff Wall (n. 1946) e Graham, é o primeiro pavilhão que Graham desenvolve exclusivamente para crianças, e foi exposto em Ghent (Bélgica), possuindo a particularidade dos artistas terem trabalhado espaços interiores privados na cidade, projectando sozinho um pavilhão numa propriedade disponibilizada para o efeito, de seu nome *Chambres d'Amis* (1986). Se naquela época os interesses de Graham passavam por espaços arquitectónicos subterrâneos, agora repara que nos parques infantis existem umas montanhas/dispositivos, em que no topo existia um buraco onde as crianças mergulhavam; a ideia passava por criar uma montanha, na qual se pudesse olhar, mas sem ter a parte funcional de entrar pelo topo. Para o artista, a obra passava por conceber um lugar em torno dessas convenções espaciais dos parques de diversão, bem como o culto crescente de imagens das crianças.¹³²

The Children's Pavilion está rodeado de árvores e arbustos, numa clareira próximo de um parque infantil convencional, com baloiços e demais brinquedos. Aparenta ser mais uma montanha do que um parque infantil, o que não vem a confirmar-se de imediato, dada a sua dimensão bastante maior sob uma planificação de concha, não deixando de ser igualmente uma montanha artificial. A entrada é feita por uma das laterais, onde a forma da porta é $\frac{3}{4}$ de uma circunferência. No topo da montanha, Graham retira a parte funcional comum, de entrada pelo topo e, ao invés disso, usa uma lente de vidro côncavo de espelho bi-direccional. O interior do pavilhão é feito de cimento, e apresenta três anéis concêntricos, onde devem circular os espectadores, e no centro existe uma bacia de água, que reflecte as nove fotografias expostas no interior do pavilhão.¹³³

¹³² *Ibidem*, pp.194-95.

¹³³ GRAHAM, Dan - **Rock My Religion : writings and art projects 1965-1990** : MIT, 1993, p.308.

Através do “oculus”, o olhar do espectador no interior do pavilhão para o exterior faz surgir uma situação premeditada pelos artistas, de criar uma relação entre a imagem que é produzida no “oculus” e as imagens que se encontram expostas. Isto acontece, pois os espectadores que circulam no exterior do pavilhão, quando olham através do “oculus”, estão a produzir em tempo real uma imagem idêntica à das crianças que estão na parede; se por um lado temos umas imagens fixas de crianças com o céu como fundo, através do “oculus” essa imagem é criada constantemente sem nunca se repetir, pois o céu vai-se sempre alterando. Em sentido oposto, aquando da observação do exterior para o interior, a visão é deformada, e observam-se os espectadores no seu interior, a bacia de água e as fotografias, como se as mesmas se encontrassem no interior de um aquário; ao ser distorcida a imagem reflectida no “oculus”, o espectador, que se encontra no exterior, verá as pessoas deformadas, como figuras anamórficas que circulam no interior do pavilhão, bem como as fotografias que, assim, perdem a característica circular e ilusoriamente se tornam ovais, resultando numa intensificação das deformações interiores do pavilhão, daí resultando a consequente ampliação do espaço interior, mas também uma redução óptica dos elementos nele contidos. O uso da terminologia “pavilhão” não recai somente na característica interior e exterior da arquitectura subterrânea, isto é, o pavilhão existe entre um planetário e um observatório. Se, por um lado, os planetários são locais onde se simula o céu, com o propósito científico de explicar os conceitos astronómicos, os observatórios existem para observar os eventos celestes, sendo que, em ambos os casos, se parte do princípio da observação e do estudo.

Em oposição a esta dupla referência arquitectónica de imponentes espaços, que remetem para uma relação científica, o emprego encrostado do “oculus” no topo da montanha, bem como a pequena área de protecção em seu redor, alude a um cerco maternal, mais direccionado para uma caverna ou gruta. Neste sentido, o simbolismo parental não só existe nesta relação arquitectónica, mas também na forma como se interage entre adultos e

crianças, dentro e em volta do pavilhão. Graham convida novamente o espectador a observar o comportamento dos seus semelhantes, sobre diversas formas, particularizando duas posições ópticas privilegiadas, o olhar do espaço interior para o espaço exterior, ou, em oposição, do espaço exterior para o espaço interior.¹³⁴

Entre os anos de 1978-1981, Graham desenvolve um projecto que alia escultura e arquitectura como o próprio nome desvenda *Pavilion/Sculpture for Argonne*, projecto desenvolvido em Chicago, para o Argonne National Laboratory. O pavilhão tem uma planta quadrangular, de aproximadamente quatro metros e cinquenta centímetros, sendo que em cada uma das laterais existe um vidro que divide as respectivas laterais, isto é, uma das metades de cada lateral, é composta por vidro. Na diagonal maior do pavilhão, existe um vidro que corta o quadrado a meio, perfazendo dois triângulos exactamente iguais. Neste pavilhão, o espectador pode entrar por cada uma das laterais e, por conseguinte, devido à divisão pelo elemento diagonal, nunca poderá circular na totalidade do pavilhão., sem ter que sair para voltar a entrar no outro “triângulo”. Assim, o artista divide o grupo de espectadores em vários “momentos”, isto é, existe o grupo de pessoas que está fora do pavilhão, mas ainda assim se vê reflectida nos espelhos e vidros; outro grupo que está no interior do pavilhão, e dentro desse mesmo grupo existe ainda uma subdivisão criada pela diagonal que corta o pavilhão.

O pavilhão é composto de vidro, espelho e estrutura metálica. O vidro e os espelhos criam efeitos de luz, que durante o decurso dos dias se vão alterando, ambos tendo propriedades reflectoras que, consequentemente, reproduzem o ambiente em torno do pavilhão; o espectador torna-se também parte dessas imagens criadas pelos dispositivos, ora por um movimento de aproximação, ora de afastamento ou circundação, e nesse sentido, cria-se um jogo de reflexões entre o espectador a escultura e o ambiente em volta.

¹³⁴ GRAHAM, Dan - **Two-Way Mirror Power : selected writings by Dan Graham on his art** : MIT, 1999, pp.171-172.

O campo das energias Argonne National Laboratory é um dos maiores laboratórios de pesquisa científica nos Estados Unidos da América, tendo sido um dos edifícios projectados pelo arquitecto teuto-americano Helmut Jahn (n. 1940), no qual o elemento primordial é o Sol. Todo o edifício foi desenvolvido em torno do sol, seja pela sua auto suficiência, seja pelos elementos que o compõem. Graham posiciona o pavilhão em relação ao edifício, de forma a tirar o maior proveito da sua dimensão; de outro modo, quando os automobilistas passam junto ao pavilhão, têm uma perspectiva ilusória de que o pavilhão é maior do que o edifício, aliando-se à direcção que a escultura segue, ou seja, o edifício ilusoriamente alinha-se pela diagonal que corta o quadrado, criando uma relação de perspectivas entre ambos.¹³⁵

¹³⁵ *Ibidem*, pp.163-164.

11 - Michael Heizer

Michael Heizer nasceu em 1944 na cidade de Berkeley, na Califórnia, filho de um professor universitário que lecionava Antropologia Arqueológica e estudou no San Francisco Art Institute durante os anos compreendidos entre 1962-1964. Inicialmente segue a corrente de um estilo pós-guerra, pintando figuras humanas com uma expressividade bastante violenta. Mudou-se para Nova Iorque mais tarde, onde conhece Stella e a abstracção geométrica. Tanto a formação do pai como a abstracção geométrica viriam a ter um papel preponderante na sua obra.¹³⁶ Com a consolidação da Pop Art e da Op Art, Heizer procura uma recuperação do “natural”, trabalhando em ambientes naturais Land Art, recorrendo a grandes cilindros e maquinaria pesada para demarcar e marcar o terreno, em ambientes como rios, planícies, montanhas, transpondo-os para o formato de fotografia, que viria a apresentar posteriormente em galerias.¹³⁷

11.1 - O espaço negativo - Natureza

Em novembro de 1983, Heizer em entrevista concedida a Julia Brown é confrontado com a sua forma peculiar de processo escultórico, definindo três momentos essenciais: Processo de construção; Evolução da escultura; Efeitos da passagem do tempo. Heizer constata que, dada a natureza dos materiais com que trabalhava na década de 1970, algumas das suas esculturas tomavam forma final durante a sua “construção”, dito de outro modo, o escultor ao trabalhar com materiais naturais, eles mesmo ao longo do processo de construção e de deslocação tinham tendência natural para se alterar. Os atributos físicos inerentes ao estado natural dos materiais poderiam variar entre atributos bastante vincados e brutos, ou em sentido oposto, atributos muito delicados, que afetariam a natureza física com que trabalhava e a sua aparência final. O escultor aceita com naturalidade que essas deformações

¹³⁶ BOETTGER, Suzaan - **Earthworks art and the landscape of the sixties** : University of California Press : 2002. p.107.

¹³⁷ LUCIE-SMITH, Edward - **Art Today** : Phaidon Press Limited. Oxford : 1989. p.536.

físicas aconteçam, mas ressalta que essas deformações não são planeadas, e serão fruto da sua própria natureza. A década de 1970 é uma altura em que as reflexões sobre alterações climáticas começam a surgir e a ganhar uma dimensão cada vez maior; Heizer realiza trabalhos dentro da orientação dos *Earth works*, transportando essas mesmas reflexões para o seu trabalho, na medida em que essas alterações eram instrutivas e indicavam uma nova forma de incorporar e acentuar a “vida” das suas esculturas, isto é, ao serem esculturas de exterior, Heizer identifica duas posições possíveis para com elas. Por um lado, poderia rejeitar e ignorar os efeitos inerentes do clima na sua escultura (existindo igualmente meios já bastante desenvolvidos nessa época que poderiam conservá-las no estado projectado e executado) ou aceitava e incorporava essa mesma erosão causada pela precipitação, vento, poeiras, “lixo” entre outros. O escultor considera que existe uma modelação causada pelo tempo e que essa mesma modelação é perfeitamente natural. Com este processo, Heizer admite que a envolvimento do campo de trabalho centra-se mais num impacto fenomenológico, pois, para Heizer, é um facto que a história da Escultura consiste muitas vezes numa análise já baseada em “restos”/fragmentos, que restam da escultura, e isso é algo que o homem deve aceitar, na medida em que seja pela acção do Homem ou por fenómenos naturais, as formas escultóricas iniciais tendem a mutar-se.¹³⁸

Na década de 1960, e depois de concluir os seus estudos em pintura, Heizer fez diversas viagens nos Estados Unidos da América, em que privilegia ambientes áridos, desérticos, onde a acção do homem não se encontra muito presente. Estabeleceu uma relação próxima com o Nevada e a Califórnia, onde viria a construir diversas esculturas. Quando desenvolve o trabalho em pintura, interessa-se por formas geométricas de grandes dimensões, e em conjuntos de formas excêntricas, pinturas que chegavam a ter aproximadamente cinquenta centímetros de profundidade, e as mesmas eram realizadas em masonite, pintadas inicialmente com tinta de automóvel, fazendo variar as tonalidades

¹³⁸ BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. pp.26-28.

entre o preto, branco e ardósia; as pinturas caracterizam-se por volumes tridimensionais como se de objectos de parede se tratasse, e seriam o mote para as esculturas negativas, que viria a executar; uma dessas pinturas foi apresentado em 1966 e tem como título *Negative Painting*.¹³⁹

Em 1967, Heizer apresenta um modelo do conjunto escultórico que não conseguiria completar na altura, mas, em 2002, a DIA: ART Foundation financia a sua construção já com outro modelo de apresentação, isto é, em 1967, em Sierra Nevada (Califórnia) é construído no solo, e em 2002, na DIA: Beacon (Nova Iorque). *North-East-South-West*, divide-se assim em dois momentos, um em 1967, onde realiza *North* (fig.23) e *South* e, em 2002, *North-East-South-West*. Se inicialmente o escultor desenvolve o trabalho sobre a ideia de pinturas negativas, quando faz a viagem pelos desertos, apercebe-se que as formas geométricas, que vinha a estudar, funcionavam como “diagrama de dimensões”, isto é, os planos das formas tridimensionais, que via nos desertos, poderiam ser feitos pelo mesmo, como tinha feito em pintura. O desafio passava por fazer as figuras geométricas no solo e assim libertar-se das formas limitadoras das telas. Ao inscrever essas formas na terra, as mesmas formas abriam a possibilidade de existência de outras formas, pois o escultor, ao fazer as formas geométricas na terra, cortava a paisagem, e tirava/revelava a interioridade da escultura. Heizer desenvolve a ideia de “escultura negativa”, onde a existência da escultura não passa, como até então, pela materialização de uma forma, mas, sim, pela ausência de matéria para definir essa mesma forma.¹⁴⁰

Formalmente *North-East-South-West*, *North* são dois cubos empilhados em que o de menor dimensão se encontra mais afastado do olhar do espectador, inscrevendo-se no centro do cubo maior; *East*, por sua vez, é um cone truncado/seccionado, em que a base maior fica à superfície; *South* é

¹³⁹ *Ibidem*, pp.8-9.

¹⁴⁰ DIA: : Michael Heizer - Collection in DIA:[Em linha]. Disponível em WWW:<<https://www.diaart.org/program/exhibitions-projects/michael-heizer-collection-display>>.[consulta em 27.06.2017].

concebido sob a forma geométrica de cone; *West* toma forma de prisma de perfil triangular. Em 1967, *North* foi escavado e as paredes contidas com contraplacado, e em *South*, depois de escavado, o escultor usou chapas metálicas para conservar a forma, sendo possível que a própria natureza se tenha apropriado das formas, existindo apenas duas fotografias das esculturas, que estavam rodeadas de neve.¹⁴¹ Em 2002 já é possível observar as quatro em conjunto; o trabalho de Heizer sempre foi marcado pela sua dimensão, e este conjunto não é exceção, pois o comprimento do conjunto total mede aproximadamente trinta e sete metros, e cada elemento desenvolve-se até seis metros de profundidade.¹⁴²

Nos meses de Agosto e Setembro do ano de 1968, entre linhas em loop, fendas, trilhos e cruzamentos, Heizer esculpe aproximadamente oitocentos e quarenta quilômetros, na região compreendida entre a fronteira do Nevada e da Califórnia. *Nine Nevada Depression* (1968) é o resultado dessas linhas, que não são desenhos, mas esculturas em que o seu peso é removido. Fazem parte desse conjunto de esculturas: *Isolated Mass/Circumflex*; *Dissipate*; *Double Compression*; *Compression Line*; *Rift*, *Gesture*, *Slot*, todas localizadas em lagos secos. Nestas primeiras obras, Heizer é muito influenciado pelo pensamento do linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), na medida em que Saussure defende que a linguagem deve ser analisada em particular, o que até então não acontecia, pois era estudada num sistema mais alargado de comunicação, e só seria possível estudar a linguagem se analisássemos inicialmente o seu contexto social em vez de lhe atribuir diretamente valores e significados (todos os valores e significados, requerem/surgem num meio natural, que necessitam de um suporte que será o portador desse significado, e se constitui em forma. Se na linguística as formas são fonemas e morfemas, na escultura as formas são sólidos e vazios, deste

¹⁴¹ BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. p.91.

¹⁴² DIA: : Michael Heizer - Collection in **DIA**: [Em linha]. Disponível em WWW:<<https://www.diaart.org/program/exhibitions-projects/michael-heizer-collection-display>>.[consulta em 27.06.2017]

modo, só nos é possível chegar ao significado das formas se anteriormente entendermos o sistema que as leva a surgir. Neste sentido, Saussure defende que a linguagem não tem “ideias” nem sons antes de existir um sistema linguístico, pois só a partir de um sistema é que poderão ser emitidas ideias e sons. No entanto, Saussure afirma:

*[...] entre dois signos, há apenas oposição de todo o mecanismo de linguagem ... é baseado na oposição desse tipo e nas diferentes fônicas e conceptuais que eles implicam ... os signos funcionam, então, não através do seu valor intrínseco, mas através da sua posição relativa.*¹⁴³

Entre os anos de 1967-1969, Heizer transporta para a sua escultura entre a possibilidade de existência de um vocabulário inteiro, isto é, se na linguística a combinação dos elementos “som” e “pensamento” faz surgir uma forma, e posteriormente a substância, as suas esculturas existem inicialmente somente enquanto forma, até serem analisadas e contextualizadas e, assim, assumirem uma substância. Apesar do seu afastamento para com os artistas minimais, são inegáveis os pontos de interesse em comum, desde logo na parte formalista das obras, como no facto de ambos considerarem que a arte não deve funcionar como um olhar reflexivo e como necessidade de materialização histórica, mas como uma estrutura de modelação social.¹⁴⁴

*Para mim, o assunto da escultura é principalmente o objecto em si; A escultura é o estudo dos objectos. Uma declaração sobre qualquer coisa física que se torna uma declaração sobre a sua presença.*¹⁴⁵

Segundo Heizer, *Displaced-Replaced Mass* (1969) (fig.24) foi o seu primeiro objecto escultórico, que se divide em três espaços distintos apesar de funcionarem num todo, isto é, são três depressões no solo, contidas com

¹⁴³ *Between two signs there is only opposition the entire mechanism of language ... is based on oppositions of this kind and on the phonic and conceptual differences that they imply ... signs function, then, not through their intrinsic value but through their relative position.* , BOETTGER, Suzaan - **Earthworks art and the landscape of the sixties** : University of California Press : 2002. p.114.

¹⁴⁴ BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. pp. 56-57.

¹⁴⁵ *To me, the subject matter of sculpture is primarily the object itself; sculpture is the study of objects, A statement about anything physical becomes a statement about its presence.* , *Ibidem*, p. 30.

cimento, em que o escultor coloca no seu interior três blocos de granito. Heizer não esculpe o granito, a sua escolha é sustentada num sistema empírico de encontrar rochas distintas entre as demais, procurando alguma que tenha um potencial expressivo distinto, sendo que não é o ponto fulcral da escolha, pois esse ponto é procurado nas características estruturais do material. Para o escultor, o material com mais potencial será sempre a terra, pois é daí que todos os outros derivam. É de ressaltar que o artista procura as rochas, e deixa espaço para factores que não consegue controlar, não calcula/delineia também os resultados que seriam previsíveis, deixando espaço para o acaso na sua metodologia de trabalho.¹⁴⁶ É notória a relação do escultor para com questões sócio-culturais, em muito influenciado pela formação em arqueologia do pai, como anteriormente foi descrito, e também por parte dos artistas que com ele desenvolveram “Earthworks”. Heizer em *Displaced-Replaced Mass* inicia uma abordagem mais focada sobre o tema, ao fazer transportar os três blocos de granito do cimo das montanhas Silver Springs, no Nevada, até à planície que se forma no Great Desert Bersin Plain, onde prepara as depressões no solo para receber os três blocos: sendo o leito da planície composta maioritariamente por argila cinzenta, o escultor usa cimento para fazer as paredes de contenção e dentro dos mesmo coloca os blocos, sendo que, além dessa evidente preocupação estética em manter uma tonalidade semelhante, o escultor também ensaia um regresso dos blocos ao leito de que fizeram outrora parte, revertendo, assim, um processo natural físico da terra e restituindo os blocos a um possível local de origem.¹⁴⁷ As rochas não foram escolhidas, foram meramente resultado de explosões que as soltaram do restante conjunto de rochas, e as rochas sob a lei do acaso surgem tanto na sua definição de forma como na sua disposição dentro das depressões, isto é, é apoiado nas leis do acaso que o escultor obtém a forma das rochas, como também o modo de as colocar dentro das depressões, apoiando-se numa ligação entre as leis do acaso e as leis da gravidade, sendo elas que

¹⁴⁶ BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. p.14

¹⁴⁷ CAUSEY, Andrew - **Sculpture Since 1945**. New York : Oxford University, 1998, pp.174-176.

determinam a posição “final” das rochas no interior das respectivas depressões.¹⁴⁸

*Eu aceito essas possibilidades se as encontrar, mas não as planeio. Muitas esculturas negativas que construí no final dos anos sessenta foram inundadas com água porque foram construídas em lagos secos que inundaram na primavera e no inverno ou foram corroídas pelo vento. Estes trabalhos foram fotografados nesta condição. Eles foram estendidos e desenvolvidos por forças naturais, tanto física como intelectualmente, além do estado “completo” em que eu tinha deixado. Nunca planeei essa mudança, mas aceitei isso. Foi um processo de envelhecimento acelerado que todos os materiais acabaram por sofrer.*¹⁴⁹

O noção de Heizer de objecto “natural” conceptualiza-se deste modo, o escultor defende que independentemente da origem do objecto, é o próprio artista quem confere e torna reconhecível esse mesmo objecto. Ao deslocar o objecto do seu ambiente, retirando-o desse contexto natural e histórico, o escultor recondu-lo a um contexto artístico. O resultado entre as diferenças estruturais que compõem a escultura confere-lhe a forma através da oposição dos três elementos que a constituem: a rocha, a argila e o cimento. É no entanto, o escultor que cria os elementos estruturais que vão entrar em contacto com os objectos “naturais”, e é nessa diferença que se encontra o significado da escultura, ou seja, é sobre a ideia de oposição/distância entre os elementos (objecto-rocha) e o espaço circundante (cimento-areia) que o escultor faz com que o objecto “natural” exista.¹⁵⁰ Em entrevista, ao ser questionado do seu interesse pelas rochas, Heizer explica que rochas funcionam como objectos de substituição para o Objecto de arte, pois revertem - invertem o processo do artista na concepção da obra, isto é, o artista não conseguia inicialmente ter uma ideia da forma definida do objecto, pois não partia de uma forma pré-definida, mas era resultante de vários factores no

¹⁴⁸ BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. p.46.

¹⁴⁹ *I allow these possibilities if I encounter them but don't plan them. Many negative sculptures I built in the late sixties were inundated with water because they were built on dry lakes that flooded in the spring and winter or were eroded by wind. These works were photographed in this condition. They were extended and developed by natural forces, both physically and intellectually, beyond the “completed” state I had left them. I never planned this change, but I accepted it. It was an accelerated aging process that all materials eventually undergo.* Ibidem, p.26.

¹⁵⁰ Ibidem, p.47.

momento da extracção da rocha, não sendo possível prever, estudar ou planificar detalhadamente a sua forma final. A rocha assumia assim um papel preponderante enquanto escultura, mas em troca deste “atribuição”/“raciocínio” ela trazia consigo um peso e a tradição, peso num sentido físico, ao ser pesada e maciça, e tradição, por remeter para algo que nos acompanha desde os tempos mais primitivos, o uso de sedimentos (pedras/rochas/areia), pois no início da construção dos objectos essas mesmos eram realizados com sedimentos. O escultor concluiria a entrevista com a seguinte afirmação:

*O meu sentimento real é que voltamos a um estágio primitivo.*¹⁵¹

Durante o biénio 1969-1970, o escultor delinea e executa *Double Negative* (fig.25), em Mormon Mesa, no deserto de Nevada, a cerca de 120 km de Las Vegas. Formalmente são duas fendas de 15 metros de profundidade, 13 metros de largura e o seu comprimento total aproxima-se dos 450 metros, separados por uma depressão na montanha, sendo que o artista teve de recorrer a explosivos e maquinaria pesada para remover aproximadamente 240 000 toneladas de riólito e arenito, que foram empurradas à medida que o escultor foi abrindo as fendas, criando um volume total que era composto por dois volumes e o espaço entre esses mesmos dois volumes, assumindo a aparência a um deslizamento de terra causado por uma avalanche.¹⁵² Em entrevista, o escultor esclarece que o factor da matéria que era retirada dos cortes era decisivo, na medida em que se essa matéria que era retirada fosse encaminhada para outro local inevitavelmente iria criar um outro volume, que entrava em comunicação com os cortes, evitando, para além disso, todos os custos inerentes a essa deslocação. Heizer usa a força gravítica para fazer deslocar a matéria; à medida que os cortes eram executados, a matéria que era retirada dos mesmos avançava dos dois cortes para o “centro” de ambos, procurando o artista um equilíbrio entre elas. Devido à deslocação de um peso

¹⁵¹ *My real feeling is that we have returned to a primitive stage.* , *Ibidem*, p.13.

¹⁵² BOETTGER, Suzaan - **Earthworks art and the landscape of the sixties** : University of California Press : 2002. p.194.

morto, e sem capacidade para contrariar a força gravítica, criou-se um desfiladeiro, até este ter uma presença escultural, pois era inevitável equacionar uma relação entre os dois cortes e o desfiladeiro, existindo entre eles uma continuidade visual.¹⁵³

Se a escultura se pode apoiar acima do chão em plintos ou pedestais, é possível que ela se nivele com o chão, como acontecia por exemplo com os objectos de Judd; Em *Double Negative* Heizer acrescenta a estas duas hipóteses uma terceira, pois faz penetrar *Double Negative* no chão, o que conduz a uma dependência irrefutável entre a escultura e o sítio onde existe; com esta união, faz com que a escultura seja a base final de suporte da mesma.¹⁵⁴ Ao ser questionado sobre a relação do processo com a forma final, o artista avança que, no caso de *Double Negative*, e das esculturas que se apoiam na ideia de escultura negativa, estas são fenomenologicamente explicáveis, isto é, ao não existir indicação do que não está lá o caminho que se deu ao material que foi anulado, só a partir de uma declaração visual e de uma explicação como foi feita é que se torna exequível. *Double Negative* implica um objecto, que de facto não está lá; em vez de se esculpir com uma técnica de adição, ele foi removendo e deslocando a matéria; dadas as dimensões dos dois cortes e a sua orientação, elas sugerem uma única forma, que se liga visualmente. Surge naturalmente ao escultor o nome para o trabalho, pois ao ser “impossível” criar um duplo negativo, só é suportável esta ideia numa sugestão metafísica, pois nada (materialmente) existe lá, embora seja possível vê-la como escultura.¹⁵⁵

Dada as dimensões de *Double Negative*, a única forma de experimentar a escultura é estar no seu interior, habitarmos a escultura como imaginamos habitar os nossos corpos. A imagem que temos do centro do nosso corpo é a de um centro absoluto, que se encontra no nosso interior; esta forma de ver o

¹⁵³ BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. pp.23-24.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.20

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp.15-16.

nosso centro é, no entanto, reformulada em *Double Negative*. Apesar de estarmos no interior da escultura, não estamos no seu centro, como acontece nos nossos corpos, em que estamos centrados com ele. Na escultura isso é impossível, na medida em que, apesar de existir um centro métrico calculável, só nos é permitido estar nas duas fendas, e não no seu centro, que se encontra entre ambas e, por conseguinte, sobre o desfiladeiro. Assim, a forma de nós habitarmos a escultura é estarmos no seu interior; porém, como nos é humanamente impossível de estarmos dois locais habitáveis (fendas) no mesmo momento, teremos de optar por uma, e ao estarmos apenas numa delas, é que podemos olhar para a fenda oposta, e, deste modo, construirmos uma imagem, a partir da observação do outro, para construirmos aquela que habitamos. Possibilitando assim uma alternativa ao modo como observamos o nosso auto-conhecimento, isto é, procurarmos na observação da aparência dos outros respostas para o conhecimento de nós próprios, seja pela via física seja pela via psicológica. Só na atitude de olharmos para o outro é que podemos entender a nossa posição na escultura.¹⁵⁶

A escultura *Double Negative* deve ser vista num todo, apesar de ser possível a análise separada das partes constituintes, a saber, dois cortes que são dois objectos negativos, e uma parte central, resultante da matéria dos objectos negativos. A forma é delineada pelo “nada”, isto é, através dos dois cortes (objectos negativos), somos levados a construir mentalmente o volume, sendo que os pontos intermédios e os pontos médios que existem entre os dois cortes, potenciam a formulação mental do volume. Ao construir *Double Negative*, Heizer não pretende uma exaltação da paisagem, matéria ou atmosfera em redor, pois a escultura pede um entendimento ao espectador para lá da contemplação ou do sentido estésico, pois dela foi extraída qualquer dimensão estilística, ou nomeadamente “plástica”. Se na transição do século XIX para o século XX, a ciência procurou afirmar novas leituras da massa, luz, tempo, energia e até das leis do Universo, estas mudanças poderam igualmente ser identificadas nesta escultura em particular, pois *Double Negative* conduz-nos a interrogações acerca

¹⁵⁶ KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001, pp.334-336.

da pessoa e do seu “centro”, e de como essa relação pode ser abordada pela escultura; *Double Negative* poderá ser entendido como uma transposição visual. Visto a arte abstracta procurar um maior afastamento antropomórfico nas suas manifestações, Heizer radicaliza esse afastamento, sendo que, ao afastar-se da representação da figura humana, aborda a relação do Homem com o Universo, a partir da dimensão da escultura, ou seja, a escultura deve ser vista no seu contexto espacial, e não exclusivamente numa relação de escala e dimensão com o nosso corpo. Esta obra escapa simultaneamente à dimensão comemorativa e insere-se no domínio mais alargado da natureza e do mundo. Este deliberado “afastamento” do contexto estético obriga a uma análise da estrutura de *Double Negative*, sem esquecer que este “afastamento” tem raízes no Minimalismo.¹⁵⁷ Em entrevista, Heizer esclarece que vê *Double Negative* como uma forma de ausência literal de massa, sendo impossível separar os dois cortes, pois o espaço entre eles está incluído na forma, assume deliberadamente que *Double Negative* é um corte na rocha, e esse corte é ausência, sendo nesta combinação entre os dois cortes e a ausência que criou *Double Negative*, reforçando esta ideia, ao afirmar que quase um terço da escultura é volume implícito; se o espectador não conseguir ver a combinação entre os dois espaços vazios, e o volume criado por essa combinação, então, não existe um entendimento entre ambos.¹⁵⁸

¹⁵⁷ BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. p.63.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.36.

12 - Bruce Nauman - Joseph Beuys

Durante as décadas de 1960 e de 1970 artistas como Bruce Nauman ou Joseph Beuys (1921-1986) pensam e materializam a ideia de espaço negativo no seu trabalho.

12.1 - O contributo para o espaço negativo

Nauman como anteriormente referido, procurou um entendimento do espaço, e da relação entre o corpo e o mundo; no triénio 1966-1968, começa por usar o próprio corpo como modelo, e molde, para várias esculturas, como por exemplo *From hand to mouth six* (1967) ; *Six inches of my knee extended to six feet* (1967) entre outras. Na mesma altura, explora o espaço negativo, particularmente na escultura *Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor* (1966) (fig.26), e materializa o espaço entre dois objectos, isto é, a escultura revela o espaço “invisível” entre as duas caixas; já em *A cast of the space under my chair* (1965-1968), Nauman retira o molde do espaço sob uma cadeira, e sobre esse processo afirma posteriormente:

[...] *para mim o espaço negativo é pensado sob o lado de baixo e a parte de trás das coisas. No molde, eu gosto sempre das linhas de separação e das costuras - coisas que ajudam a localizar a estrutura de um objecto, mas na escultura já acabada geralmente são removidas ... tanto o que está dentro como o que está fora determinam as nossas respostas físicas, fisiológicas e psicológicas, como nós olhamos para um objecto.*¹⁵⁹

Em 2007, Nauman realizou um site-specific intitulado *Square Depression* dentro a noção de espaço negativo, inserido no Skulptur Projekte Münster; esta escultura relaciona-se directamente com os edifícios circundantes, isto é, resulta de uma relação de escala e proporção com o campus The University of

¹⁵⁹ *Negative space for me is thinking about the underside and the backside of things. In casting, I always like the parting lines and the seams-things that help to locate the structure of an object, but in the finished sculpture usually get removed ... Both what's inside and what's outside determine our physical, physiological and psychological responses-how we look at an object. , DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - Rachel Whiteread : Transient Spaces : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. p.32.*

Münster Institutes for Nuclear Physics and Theoretical Physics. Formalmente a obra é uma pirâmide invertida, entrando em contraponto positivo/negativo com os referidos edifícios, isto é, um contraponto à “positividade” dos edifícios, que naturalmente se encontram acima da linha da terra, e que, na relação com a escultura, desenvolvem um sentido oposto, reforçando a sua própria “negatividade”, daí resultando o nome da obra. É igualmente relevante a acção/percepção do espectador pois, aquando do percurso em direcção ao centro da escultura, o espectador vai-se afastando da linha do horizonte, que, assim, o isola do espaço circundante.¹⁶⁰

Por sua vez, Beuys procura uma reflexão sobre a actividade humana, no sentido de delimitar um lugar para o artista e para a arte. Com base em técnicas de modelagem de objectos, o artista cria uma metáfora para a modelação da sociedade. Na obra *Fat chair* (1964), Beuys modela em gordura (sebo) a parte de cima do assento da cadeira, isto é, cria uma cunha, sugerindo uma presença humana, neste caso, o artista materializa o espaço negativo entre o assento e as costas. Já no grupo de esculturas *Tallow* (1977) (fig.27), o artista retirou o molde em gordura (sebo) a uma passagem subterrânea, transformando assim o volume negativo da passagem numa forma positiva, tornando esse referente quase irreconhecível ao cortá-lo, transpondo todo o “peso” do significado para o próprio material. Beuys usa diversas vezes a gordura (sebo) para tornar visível o espaço/superfícies que não estão à vista, e que muitas vezes era rejeitado ou mesmo descartado.¹⁶¹

¹⁶⁰ KÖNIG, Kasper; PETERS, Britta [et.al.] - **Skulptur Projekte Münster 2017** : LWL-Museum für Kunst und Kultur, Alemanha : 2007. p.443.

¹⁶¹ DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - **Rachel Whiteread : Transient Spaces** : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. pp. 32-33.

13 - Rachel Whiteread

Rachel Whiteread, natural do distrito de Ilford, no Reino Unido, nasceu em 1963; estudou numa fase inicial pintura na Brighton Polytechnic, e entre os anos de 1985 e 1987 na London's Slade School of Art. A artista começou a desenvolver o seu trabalho com técnicas de molde e fundição, em que retirava moldes e, posteriormente, através dos métodos da fundição, passava o molde a materiais como cimento, gesso, borracha e resina, adicionando pigmento ou fibra de vidro a esses mesmos objectos. As esculturas iniciais exploravam a anatomia do corpo humano, procurando a artista uma relação entre fragmentos do corpo humano e objectos utilitários. Posteriormente, transporta essa pesquisa para os objectos de uso doméstico e quotidiano como cadeiras, banheiras, móveis e colchões, e faz uma analogia com o corpo humano e a sua vivência com esses mesmos objectos, pois, apesar de a artista não representar o corpo humano, esses sugerem inequivocamente a sua presença.¹⁶²

13.1 - O espaço negativo - o avesso da casa

Em 1990, Whiteread constrói *Ghost* a partir de uma casa vitoriana dos meados do século XIX, localizada a norte de Londres na Archway Road; formalmente esta obra é um molde de gesso do negativo de uma sala à escala real, em que a artista começou por tirar toda a decoração, e durante três meses foi cobrindo de gesso as paredes, seccionando as partes do molde total, para, posteriormente, as reagrupar em torno de uma estrutura metálica, assim, revelando o espaço negativo de elementos como as janelas, as portas, a lareira, o interruptor de luz, entre outros.¹⁶³ O nome da escultura remete para a morte surgindo por parte de alguns críticos a terminologia de “mausoléu”. Se, por um lado, *Ghost* conserva a forma da sala, revela, ao mesmo tempo, uma ideia de ausência, pois através de uma inversão da lógica estrutural da

¹⁶² DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - **Rachel Whiteread : Transient Spaces** : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. p.31.

¹⁶³ National Gallery of Art : Collection in NGA :[Em linha]. Disponível em WWW:<<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.131285.html>>.[consulta em 19.07.2017].

arquitetura revela um interior que se exterioriza, isto é, se anteriormente o espaço entre as quatro paredes da sala era predominantemente ocupado por um “vazio”, é agora constituído por uma forma “sólida”. A artista revela que tinha a ambição de “mumificar” o ar da sala, e é através dos moldes detalhados de objectos originais, do seu negativo, que revela não os objectos, mas o seu inverso, transportando toda a carga não para a fisicalidade dos objectos, mas para o que outrora acontecia em torno deles.¹⁶⁴ Ao ser materializado o volume da sala, coloca o espectador, em simultâneo, em duas posições, a de estar dentro e fora da sala, e isto acontece porque o espectador está fora dos limites físicos do espaço, situado numa espécie de exclusão, dada a impossibilidade de entrar na sala; ao mesmo tempo, a forma da sala “aprisiona” o sujeito, na medida em que revela ao sujeito o espaço interior dos objectos, sendo que é nesta ambivalência da posição do espectador que é novamente reforçada a ideia de presença e ausência.¹⁶⁵

Em 2001, a artista realiza a escultura *Monument* (fig.28) localizada na Trafalgar Square em Londres, escultura que se diferencia dos seus trabalhos dessa época; se em trabalhos anteriores a artista solidificava o volume interno dos objectos, na escultura *Monument* faz uma reprodução fiel do objecto inicial (um plinto), tanto das suas dimensões como dos seus ornamentos, constituindo-se esse objecto o plinto no qual que vários artistas têm sido convidados a intervir. *Monument* não é assim um molde do volume interno do plinto, mas, sim, uma reprodução da forma do plinto, simulando o objecto inicial e sobrepondo um ao outro, neste caso a escultura ao plinto.¹⁶⁶ Em esculturas anteriores, como *House* (1993) e *Ghost*, a artista destrói o objecto inicial, que serve de molde para as mesmas; em *Monument*, isso não acontece, o objecto de referência mantém-se exactamente no mesmo local, e faz parte integrante

¹⁶⁴ DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - **Rachel Whiteread : Transient Spaces** : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. pp.52-53.

¹⁶⁵ National Gallery of Art : Collection in NGA :[Em linha]. Disponível em WWW:<<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.131285.html>>.[consulta em 19.07.2017].

¹⁶⁶ TOWNSEND, Chris; CROSS, Jennifer r. - **The Art of Rachel Whiteread** : Thames & Hudson Ltd, London : 2004. p.181.

da escultura. É possível nesta obra identificar a ideia de ausência, isto é, a ausência de uma previsível escultura monumental, que assentaria nesse objecto inicial, o plinto. Se o objecto plinto existe como um elemento carregado de sentido histórico, ao não elevar escultura alguma no seu topo, perde a função, pois necessita suportar outro objecto distinto para existir como plinto. Sendo um plinto um “signo”, que direcciona o nosso olhar para o objecto, torna-se primeiro necessária a presença de um outro signo, a escultura, em que o plinto acaba por ser anulado aquando da presença da escultura, que toma o lugar de destaque; Whiteread destaca, assim, o objecto original, formulando a distância entre o significante e o seu suporte.¹⁶⁷

Se na escultura *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, Boccioni procura a revelação de uma realidade transcendente, que se apoia na ideia de “movimento relativo”, na qual investiga, através de um só ponto de vista, a possibilidade de compreensão de vários pontos de vista do objecto no espaço, Whiteread reformula a noção de “movimento relativo” de Boccioni, pois, através da transparência do material constituinte da escultura, é possível ter uma noção relativa ao espaço e ao tempo a percorrer para a compreensão da obra. A escultora potencia igualmente a instabilidade da escultura, primeiro, pela recusa identitária enquanto monumento, segundo, pela transparência da escultura, sendo que é um resultado da própria matéria de que é composto, resina, que transmite uma forte instabilidade visual à escultura, pois torna-se perceptível a ausência de uma estrutura interna. Whiteread inverte a questão de Boccioni, que defende a transparência conceptual num objecto sólido; a artista, por sua vez, solidifica conceptualmente o que representava o monumento, faz “transparecer” a forma. Assim, *Monument* é caracterizado pela sua transparência e instabilidade visual, além de ser distinto dos restantes monumentos que constituem a praça como *Nelson’s Column* (1840-1843) ou a estátua equestre *George IV* (1943) do escultor Francis Chantrey (1781-1841),

¹⁶⁷ TOWNSEND, Chris; CROSS, Jennifer r. - **The Art of Rachel Whiteread** : Thames & Hudson Ltd, London : 2004. p.184.

na medida em que esses monumentos são definitivos, e o critério da escultura de Whiteread é a efemeridade, e a dimensão não comemorativa, o que conduz o seu trabalho a uma reflexão sobre a interdependência entre os signos no espaço ao longo do tempo.¹⁶⁸ É possível ainda entender *Monument* a partir da correspondência:

Contra a impenetrabilidade: transparência

Contra peso e massa: leveza

Contra a antiga ordem hierárquica das coisas: inversão

Contra a figura da violência imperial: um símbolo abstrato, arejado

Mesmo contra algo tão antigo como pedra: resina de alta tecnologia

*Passado versus futuro.*¹⁶⁹

O interesse da artista em reflectir acerca da ligação entre arquitectura e o homem, é o ponto central do seu trabalho; no seu trabalho é também possível reconhecer influências de artistas como Bruce Nauman e Louise Bourgeois (1911-2010), cujos trabalhos abordam questões como o espaço psíquico na escultura, e de Robert Smithson e Michael Heizer, em questões como o deslocamento e a “redução” da escultura.¹⁷⁰

Em 1993, Whiteread realiza *House* (fig.29), escultura que se localizava num bairro operário, em Bown, na East London. A par de *Ghost*, a artista trabalha numa casa de estilo Vitoriano que se encontrava em demolição. Após longos e atribulados processos burocráticos, a artista inicia a construção. Dada a envergadura da escultura, a artista começou por retirar o que não lhe demonstrasse um interesse escultórico; para o efeito, criou uma estrutura interna, para poder betonar o espaço entre as divisões, bem como preparar a própria escultura de modo que, quando remove-se as partes físicas da casa anterior, não corresse o risco de colapsar. Assim, seria possível solidificar o

¹⁶⁸ TOWNSEND, Chris; CROSS, Jennifer r. - **The Art of Rachel Whiteread** : Thames & Hudson Ltd, London : 2004. pp.193-194.

¹⁶⁹ *Against impenetrability: transparency; against weight and mass: lightness; against the old hierarchical order of things: inversion; against the figuring of imperial violence: and abstract, airy, symbol; even, against something as old as stone: high-tech resin - past versus future. , Ibidem*, p.185.

¹⁷⁰ DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - **Rachel Whiteread : Transient Spaces** : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. p.34.

espaço negativo da casa sem ter de passar por longos e dispendiosos processos de moldagem de uma escultura desta envergadura. A escultura aborda questões estéticas, ao transmitir uma aparente neutralidade na sua aparência monolítica, em tons de cinzento, e, ao mesmo tempo, aborda a questão social, a partir de assuntos psicológicos, emocionais e políticos. A casa como um espaço distinto, criado pelo homem, pode ser entendido como um microcosmos dentro de um espaço total (mundo), sendo o lugar onde o Homem encontra a privacidade dentro das suas paredes físicas e psicológicas, tornando a casa num local de segurança e conforto.¹⁷¹

House é, por um lado, uma forma arquitectónica fechada, que se caracteriza pela impossibilidade de entrar ou habitar, dada a sua forma sólida, onde nem o ar pode correr; essa forma cria, ao mesmo tempo, um sentimento de impotência para o espectador, ao se confrontar com uma forma robusta, e até mesmo bruta, na sua presença; por outro lado, *House* é um memorial aberto, na medida em que se torna um receptor de pensamentos, sentimentos e memórias que cada espectador projecta sobre a escultura, remetendo para experiências próprias ou imagéticas da casa em particular.¹⁷² A escultora afirma na entrevista de Craig Houser que (House) “era sobre onde vivemos, de onde viemos, onde dormimos, onde temos famílias [...]”, neste sentido reforça a ideia de vivência inerente à casa.¹⁷³

Num olhar mais atento e aproximado à escultura, é possível identificar vários pormenores da casa original; exemplo disso, são as texturas das paredes que o molde inverte e projecta para o exterior, o espaço negativo das janelas e portas, lareiras, até mesmo a própria disposição das divisões da casa, intensificando a proximidade do espectador a uma contemplação da vida que existia no interior da casa.¹⁷⁴

House assenta directamente no chão, não é elevada por um plinto, caracteriza-se por uma solidez e um silêncio austeros, é imponente a sua

¹⁷¹ DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - **Rachel Whiteread : Transient Spaces** : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. pp.33 -34.

¹⁷² LINGWOOD, James : **Rachel Whiteread's House** : Phaidon Press, London : 1993. pp.8-9.

¹⁷³ DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - **Rachel Whiteread : Transient Spaces** : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. p.55.

¹⁷⁴ LINGWOOD, James : **Rachel Whiteread's House** : Phaidon Press, London : 1993. pp.8-9.

presença física no lugar, e, apesar de sempre ter existido nesse mesmo lugar, consegue-se distanciar do mesmo. Whiteread procura uma abordagem diferente relativamente à noção de espaço-tempo, e isto acontece através de vários processos. Exemplo disso é a ponte relacional entre o passado dos habitantes da casa e o espaço-tempo actual, tornando presente que iria ficar ausente o espaço-tempo da casa que foi assim prolongado. Outro exemplo é a inversão do espaço interno da casa, o que era privado passou a ser exposto para o exterior, os objectos pessoais da casa, são acessíveis ao espectador, desde cabos que percorrem a parede, as lareiras, os próprios interruptores de electricidade, agora perpetuados sob uma forma sólida inversa. É também possível identificar e formular uma ideia de como as divisões são orientadas em torno do espaço social, as mais privadas e íntimas, como os quartos, encontram-se mais afastadas do espectador, e viradas para as traseiras da casa, e as divisões mais públicas e informais, como a sala de convívio ou sala de refeições, são direccionadas para a fachada.

E, por fim, a solidificação de *House* intensifica o afastamento face à noção de espaço-tempo, pois a casa é um espaço de vida, e em *House* é impossível entrar; a entrada está igualmente fechada, preenchida de cimento, o ar da casa foi solidificado, deixara de existir movimentos, ruídos, partilha dentro da casa, características que constituem a vida espaço-temporal da casa e dos seus habitantes. Ao esvaziar a casa de “vida”, Whiteread materializou uma escultura sobre uma forma que se caracteriza essencialmente pela ideia de ausência, e impossibilidade de habitar, por via da sua própria negação enquanto casa, desenvolvendo uma nova/diferente noção de espaço social.¹⁷⁵

Como anteriormente tinha sucedido ao escultor Richard Serra com a escultura pública *Title Arc* (1981), *House* foi alvo de uma controvérsia social. A escultura foi apresentada a 25 de Outubro de 1993; aproximadamente um mês depois, a 23 de Novembro, é atribuído a Whiteread o prémio *Turner Prize*, que distingue o artista do ano. Mesmo com a atribuição do prémio, seguiram-se três meses de controvérsia, mais de duzentos e cinquenta artigos foram escritos

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp.36-37.

entre revistas e jornais, abaixo assinados na rua, tanto de pessoas que viam com bons olhos a presença da escultura e que defendiam a sua permanência no local, como outro grupo de pessoas, que defendiam a sua demolição imediata, simultaneamente a escultura foi alvo de sátira e vandalismo, tendo chegado a discussão à Câmara dos Comuns. No mesmo dia em que é atribuído o *Turner Prize* à artista, é divulgada a decisão, de demolir a escultura, tomada pela Câmara dos Comuns; os Bulldozers cumpriram essa decisão no dia 13 de janeiro de 1994.¹⁷⁶

Em 1999, Whiteread comprou uma sinagoga desactivada na localidade de Bethnal Green, próximo de Londres. Quando comprou a propriedade, o propósito da artista foi o de a transformar em habitação própria e, ao mesmo tempo, em atelier; ao aperceber-se dos detalhes arquitetónicos, deu início a uma pesquisa da forma de transpor para a escultura essa nova realidade da sinagoga, conduzindo, assim, a artista a uma série de obras, em que trabalhou especialmente elementos como escadas e pisos. No biénio de 2000-2001, Whiteread realiza uma série de três esculturas *Untitled (Basement)*; *Untitled (Stairs)*; *Untitled (Upstairs)* (fig.30), em que a escada é o objecto original, tomando o modelo existente na sinagoga. Se o trabalho da artista revela marcas físicas ao gravar a superfície do objecto original, sendo que na maioria dos casos esses objectos de referência são posteriormente destruídos, nesta série de esculturas o objecto original é conservado. O espaço que a artista trabalha é a saída da sinagoga, o que não torna possível certas técnicas que facilitam em parte a construção da escultura, não tendo sido possível, dadas as dimensões trabalhadas, em retirar o molde de uma vez só; a escultura teve de ser feita por secções, como tinha acontecido na escultura *Ghost*, em que a artista, através de uma série de parcelas do objecto inicial, retira os moldes e, posteriormente, os agrupa, compondo-os em três esculturas distintas, sendo que, no caso desta série, a escultura é revestida a plástico branco.¹⁷⁷

¹⁷⁶ MULLIS, Charlotte - **Rachel Whiteread** : Tate Trustees, London : 2004. p.53.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp.110-112.

Untitled (Basement) é a escultura que transmite uma densidade maior, como se abraçasse o chão; grande parte da escultura assenta no chão, após uma pequena parte é que se eleva aparentemente em esforço. *Untitled (Stairs)* caracteriza-se pela simetria volumétrica, em que o peso é dividido pelos dois blocos que a compõem, e que se relacionam em ziguezague, tendo a artista rodado o molde a 90° para potenciar a impossibilidade da forma. *Untitled (Upstairs)* é a escultura mais alta, como se subisse para o céu, e mantém uma relação com o espectador distinta das restantes, já que é possível circular sob a escultura, pois toca com a parte superior na parede. Além de possuir a particularidade de, em oposição às duas esculturas da mesma série, não ser o molde negativo das escadas, mas uma reprodução das escadas, acrescentando uma possibilidade compositiva, por outro lado, a orientação das partes tornam impossível retirar a função da escada, levando, por sua vez, o espectador à procura da orientação original da escada.¹⁷⁸ Sendo a escada a “garganta” de um edifício, é o espaço que conecta as divisões acima ou abaixo da casa, e é, conseqüentemente, o espaço mais usado pelas pessoas; não se tratando de um local de repouso, mas, sim, de um local de movimento, que parece seccionar o edifício, caracteriza-se pela função de transição entre os espaços de repouso. Ao usar a escala real da escada, Whiteread procura desafiar o espectador (como em esculturas anteriores) através da noção de espaço negativo da arquitectura, e da solidificação do mesmo. Nesta série em particular, transporta o espaço real para um espaço ilusório; através da composição das esculturas, a artista cria espaços e perspectivas ilusórias, sendo que as revela a partir de formas dos espaços reais, mas em situações e formas ilusórias.¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.107.

Conclusão

Esta dissertação centrou-se na noção de espacialidade, em articulação com o conceito de núcleo, enquanto força/energia que faz surgir a escultura; para a invocação da história da escultura no século XX, como história das propostas conceptuais de núcleo enquanto elemento central da escultura, convocámos Henry Moore e Jean Arp, artistas cuja obra fixa o núcleo dentro de um espaço fechado, para, posteriormente, verificarmos que esse mesmo núcleo acaba por ser parcial ou totalmente suprimido na obra de outros escultores.

É ainda possível correlacionar o Construtivismo e o Minimalismo, a partir da exploração e “progressão” de um espaço idealizado para um espaço real, ultrapassando a “neutralidade” do mesmo, por via da sua “activação”, seja do espaço circundante, integrante, ou pelo próprio espectador.

No contexto do Minimalismo, podemos concluir que o uso por Donald Judd de alguns materiais (plexiglass, entre outros), através dos quais cria uma verdadeira ilusão, acaba por contraditar algumas premissas que defende em “Specific Objects”; Morris parece também cair em contradição na obra *Passageway*, quando para ela evoca a memória pessoal de uma viagem, obrigando-nos a reflectir com maior acuidade acerca da autonomia formal e da auto-referencialidade que defende para a obra de arte.

A espacialidade trabalhada pela escultura nos artistas estudados, e no período proposto, traduz-se também numa alteração conceptual do espaço público, privado e, em simultâneo, do espaço estendido, suprimido, cortado e negativo. Ultrapassando uma noção clássica de espaço, e a noção dialéctica entre a escultura enquanto corpo e enquanto volume, agregada à noção de colocação/exposição dos objectos, determinava a sua autonomização simultânea, sem prejuízo dos casos em que, historicamente, ocorre uma harmoniosa integração de ambos.

Nesta relação, estão pressupostas duas feições da escultura, a saber, aquela que define as formas como volume, isto é, enquanto espacialidade fechada, e uma outra, em que é assumido progressivamente o escultórico

como espacialidade tendencialmente desdobrada, a partir da exteriorização ou de abertura do núcleo.

No que diz respeito ao espaço físico, os labirintos e os pavilhões de Dan Graham redefinem a fronteira entre a dimensão pública e privada do espaço. Se a transparência, inerente às paredes de vidro, que estruturam as obras, contribui para a ambiguidade das duas dimensões, por outro lado, deixa perceber o espectador enquanto “conteúdo” da própria escultura, subvertendo as relações entre sujeito e objecto. No caso de Rachel Whiteread constatamos uma conjugação de espaço público e privado, por via da acção de tornar públicos os espaços da experiência privada, a saber, salas, quartos, escadas, entre outros compartimentos, aos quais retira, através de moldes, o seu espaço negativo.

Na concepção expandida da escultura, o papel e a função do plinto alteram-se, culminando, por vezes, na sua própria supressão.

Na obra de Anthony Caro, verificou-se uma “extensão” do espaço escultórico, isto é, perante a escultura, que ocupa uma vasta dimensão no espaço expositivo, o espectador é convocado a circular no interior, e em “torno” da própria escultura, sendo essa relação potenciada pela ausência do plinto. Caro incorpora a estratégia formal da “descontinuidade da percepção”, que conduz à circulação do espectador em volta da escultura, estratégia essa presente igualmente na obra de David Smith.

Já na escultura de Carl Andre, existe uma “pulverização” do núcleo, pois já não surge homogeneamente como força/energia criadora da escultura, mas, sim, na relação das suas partes, isto é, deixa de ser possível identificar um núcleo centrado e absoluto, para o encontrarmos atomizado entre os elementos que compõem a escultura, resultando na “supressão” do espaço escultórico, como volume fechado.

A espacialidade introduzida por Richard Serra passa por um corte efectivo do espaço expositivo, isto é, o escultor, através da escultura, manipula o espaço, provocando fisicamente divisões/separações entre os mesmos espaços, resultando em diferentes momentos de percepção/apreensão da

obra, articulando, deste modo, o espaço expositivo e a escultura, numa relação directa com o corpo performativo do sujeito.

O espaço negativo surge finalmente nas obras de Michael Heizer e Rachel Whiteread, que o exploram de formas diferentes, a saber, para Heizer, a concepção de espaço negativo agrega a noção particular de “objecto natural”, convocando o sujeito para uma “interiorização” física da escultura, já que o mesmo, ao estar no interior da escultura, poderá apreender uma compreensão totalizadora da conceptualidade da obra. Verificou-se, assim, que a exploração do espaço negativo, por parte de Whiteread, se distancia de Heizer na medida em que deixa o espectador no “exterior” da escultura, pois essa constitui a única possibilidade de apreensão do espaço negativo.

Se o contributo de Beuys assenta na materialização de uma espacialidade, aparentemente neutra, gerada entre o corpo e o espaço (por exemplo, quando o Homem está sentado, o espaço existente entre as suas costas e a cadeira, como acontece em *Fat chair*), na obra *Square Depression*, Nauman, ao convocar o espectador a experienciar a “depressão” espacial, o modo como concebeu esse espaço implica a sua deformação perceptiva, isto é, quanto mais o corpo mergulha nesse espaço negativo mais parece elevar-se, já que a linha de horizonte criada pelos sucessivos andares dos prédios circundantes vai desaparecendo, dos andares mais baixos para os andares mais altos. Queremos com isto dizer que a relação entre o corpo que mergulha no espaço negativo e o olhar projectado no “espaço positivo” dos prédios, é que funda e legitima esta obra.

Após a análise realizada, foi possível verificar que a noção de espaço escultórico sofreu uma influência por via da sua relação com a arquitectura moderna, e particularmente na dialéctica interior/exterior, enquanto módulo conceptual das duas práticas. Esta dialéctica implica frequentemente a expansão e a contracção do próprio espaço, numa relação que condiciona mais directa ou indirectamente o papel do espectador face às obras; transita-se para uma concepção em que o espectador ora partilha o mesmo espaço da obra, ora integra a obra, convertendo-se, no limite, no seu próprio “conteúdo”.

Finalmente, podemos afirmar que existe uma transição de uma concepção do escultórico assente no núcleo fechado, enquanto volume, para uma outra concepção, em que a espacialidade aberta, difusa ou atomizada, se assume agora como o “centro” dinamizador da escultura.

Bibliografia

ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth - **Art After Conceptual Art** : Generali Foundation Collection Series, 2006, ISBN: 3-901107-50-9 .

ALBERRO, EAlexander; STIMSON, Blake - **Conceptual art: a critical anthology** : MIT, 1999, ISBN: 0-262-51117-7 .

ARMSTRONG, Tom ; CRAVEN, Wayne. [et.al.] - **200 Years of American Sculpture**. New York : Godine Publisher, David R.1976. ISBN: 0-87923-185-8 .

ANDRE, Carl - **Cuts: Texts 1959-2004**. London : The Mit Press, 2005. ISBN: 978-0262012157 .

BAKER, Kenneth - **Minimalism: Art of Circumstance**. New York : Abbeville Press, 1988. ISBN: 978-0896598874 .

BOETTGER, Suzaan - **Earthworks art and the landscape of the sixties** : University of California Press : 2002. ISBN: 97805-202411-69 .

BEUYS, Joseph - **Joseph Beuys - Cada Homem um Artista** : Lisboa : 7 Nós, 2010. ISBN: 978-989-8306-00-5 .

BROWN, Julia - **Michael Heizer Sculpture in Reverse** : The Museum of Contemporary Art, Los Angeles : 1984. ISBN: 0-914357-04-2 .

CAUSEY, Andrew - **Sculpture Since 1945** : Oxford University, 1998. ISBN: 978-0-19-284205-3.

CIRILLO, José; VENEGAS, Carolina; RODRIGUEZ, Teresa E. - **II Seminário Internacional Sobre Arte Publico en Latinoamerica** : C/Arte, 2011. ISBN: 978-85-7654-118-9 .

DAVIES, Penelope J. E. [et.al.] - **A Nova História da Arte de Janson: A Tradição Ocidental**. 9a ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. ISBN: 978-972-31-1315-0.

DENNISON, Lisa; HOUSER, Craig - **Rachel Whiteread : Transient Spaces** : Guggenheim Museum, Alemanha : 2001. ISBN: 0-8109-6934-3 .

DIDI-HUBERMAN, Georges - **O que nós vemos, o que nos olha**. Porto : Dafne, 2011. ISBN: 978-989-8217-12-7 .

FELDMAN, Paula; RIDER, Alistair; SCHUBERT, Karsten - **About Carl Andre critical texts since 1965**. London : Ridinghouse, 2006. ISBN: 978-1-905464-00-5 .

FOSTER, Hall; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. – **Art Since 1900 : modernism : antimodernism : postmodernism**. London : Thames & Hudson, 2004. ISBN: 0- 500-23818-9 .

FRIED, Michael - **Art and Objecthood: Essays and Reviews**. University of California Press, 1998, ISBN: 0226263193 .

GRAHAM, Dan - **Dan Graham Interviews** : Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997. ISBN: 3-89322-318-5 .

GRAHAM, Dan - **Rock My Religion : writings and art projects 1965-1990** : MIT, 1993, ISBN: 0-262-07147-9 .

GRAHAM, Dan - **Two-Way Mirror Power : selected writings by Dan Graham on his art** : MIT, 1999, ISBN: 0-262-57130-7 .

GREENSPUN, Joanne - **Modern Painting and Sculpture**. New York : The Museum of Art, New York, 2004. ISBN: 0870705776 .

GRENIER, Catherine; OTTINGER, Didier; KRAUSS, Rosalind [et.al.] - **Robert Morris**. Paris : Centre Georges Pompidou, 1995. ISBN: 2-85850-825-9 .

JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin - **Donald Judd Writings** : New York, Judd Foundation : 2016. ISBN: 978-1-941701-35-5 .

KÖNIG, Kasper; PETERS, Britta [et.al.] - **Skulptur Projekte Münster 2017** : LWL-Museum für Kunst und Kultur, Alemanha : 2007. ISBN: 978-3-95905-130-9 .

KRAUSS, Rosalind - **Os Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 2001. ISBN: 85-336-0958-2 .

KRAUSS, Rosalind - **Perpetual Inventory. Cambridge** : Massachusetts Institute of Technology, 2010. ISBN: 978-0-262-01380-2 .

KRAUSS, Rosalind - **Richard Serra: Sculpture**. New York : MOMA, 1968. ISBN: 0870705903 .

KRAUSS, Rosalind - **The mind/body problem: Robert Morris in series** : New York, Solomon R. Guggenheim Publications, 1994. ISBN: 9780892071173 .

KRENS, Thomas; GIMÉNEZ, Carmen - **Obras maestras de la colección guggenheim**. New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation, ISBN: 84-7483-697-2 .

LINGWOOD, James : **Rachel Whiteread's House** : Phaidon Press, London : 1993. ISBN: 0-7148-3459-9 .

LUCIE-SMITH, Edward - **Art Today** : Phaidon Press Limited. Oxford : 1989. ISBN: 0-7148-2617-0 .

MARZONA, Daniel – **Minimal Art**. Köln : Taschen, 2005. ISBN: 3-8228-4214-1 .

MERKERT, Jorn - **David Smith Sculpture and Drawings**. Munich : Prestel - Verlag, 1986. ISBN: 3791307932 .

MITCHINSON, David; STALLABRASS, Julian - **Henry Moore**. New York : Rizzoli, 1992. ISBN: 0-8478-1559-5 .

MULLIS, Charlotte - **Rachel Whiteread** : Tate Trustees, London : 2004. ISBN: 9781854375193.

MORRIS, Robert; BERTRAND, Anne - **From Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth (1998-1999-2000)**. Lyon : Musée art contemporain ; Paris : Ed. du Seuil ; Milan : Skira, 2000. ISBN: 88-8118-748-5 .

NESCH, Claudia ; MICHELY, Viola - **Joseph Beuys- The Reader** : Cambridge : MIT, 2007. ISBN: 978-0-262-63351-2.

RUHRBERG, Karl ; SCHNECKENBURGER, Manfred [et.al.] – **Arte do Século XX**. Vol.2. [s.l.] : Taschen, 2010. ISBN: 978-3-8228-4228-7 .

TSOUTI-SCHILLINGER, Nena - **Have I Reasons : Work and Writings, 1993-2007** : London : Duke University Press , 2008. ISBN: 978-0-8223-4292-2 .

TOWNSEND, Chris; CROSS, Jennifer R. - **The Art of Rachel Whiteread** : Thames & Hudson Ltd, London : 2004. ISBN: 0-500-28504-7 .

WILKIN, Karen - **David Smith**. New York : Abbeville Press, 1984. ISBN: 0-89659-429-7 .

WILKIN, Karen - **Caro**. Munique : Prestel, 1991. ISBN: 3-7913-1137-9 .

WOOD, John; HULKS, David; POTTS, Alex - **Modern Sculpture Reader**. The Headrow : Henry Moore Institute, 2007, ISBN: 978-1-905462-00-1 .

Bibliografia online

ACOCELLA, Alessandra - SPAZI DEDALICII labirinti di Robert Morris tra realtà ideale e realtà fisica(Parte II) [Em linha] Disponível em WWW:<<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=1977>> .

ARCHER, Michael : Donald Judd - Untitled 1972 in **Tate**. [Em linha]. Disponível em WWW:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524/text-summary>> .

BLESSING, Jennifer : David Smith - Cubi XXVII in **Guggenheim** [Em linha]. Disponível em WWW:<<https://www.guggenheim.org/artwork/3955>> .

Continuous Project Altered Daily : The writings of Robert Morris [Em linha] Disponível em WWW:<<https://sculptureatpratt.files.wordpress.com/2015/07/robert-morris-continuous-project-altered-daily-the-writings-of-robert-morris-1.pdf>> .

GRANT, Simon - Interviews Robert Morris [Em linha] Disponível em WWW:<<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/simon-grant-interviews-robert-morris>> .

HODGE, David: Carl Andre - Steel Zinc Plain. [Em linha]. Disponível em WWW:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-steel-zinc-plain-t07148>> .

MANES, Cara - Richard Serra's *Delineator* Comes to MOMA. [Em linha] Disponível em WWW:<https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/27/richard-serras-delineator-comes-to-moma/> .

National Gallery of Art : Collection in NGA :[Em linha]. Disponível em WWW:<<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.131285.html>> .

Anexo de imagens



Fig.1 - Auguste Rodin - *La Porte de L'Enfer*



Fig.2 - Auguste Rodin - *Monument à Balzac*



Fig.3 - Jean Arp - *Bell and Navels*



Fig.4 - Henry Moore - *Large Upright Internal/External Form*



Fig.5 - Naum Gabo - *Column*



Fig.6 - Vladimir Tatlin - *Contra-relevos*



Fig.7 - David Smith - *Blackburn - Song of an Irish Blacksmith*



Fig.8 - David Smith - *Cubi XXVII*



Fig.9 - Anthony Caro - *Early One Morning*



Fig.10 - Anthony Caro - *Carriage*



Fig.11 - Donald Judd - *Untitled* (1972)



Fig.12 - Donald Judd - *Untitled* (1969)

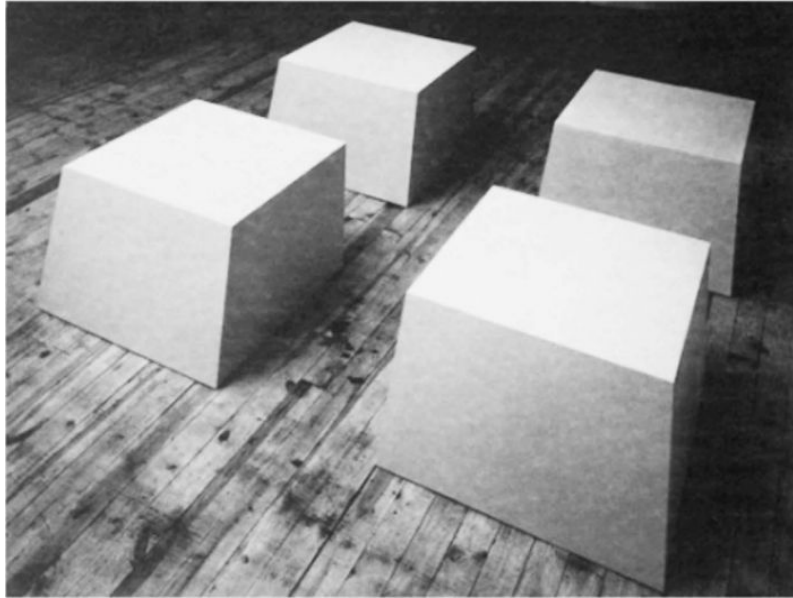


Fig.13 - Robert Morris - *Untitled (Battered Cubes)*

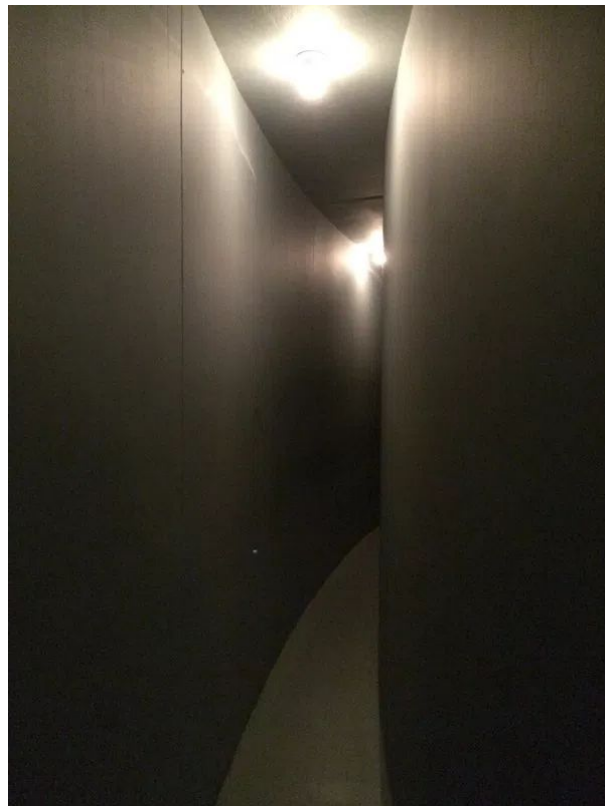


Fig.14 - Robert Morris - *Passageway*



Fig.15 - Richard Serra - *Shift*



Fig.16 - Richard Serra - *Circuit*



Fig.17 - Richard Serra - *Delineator*

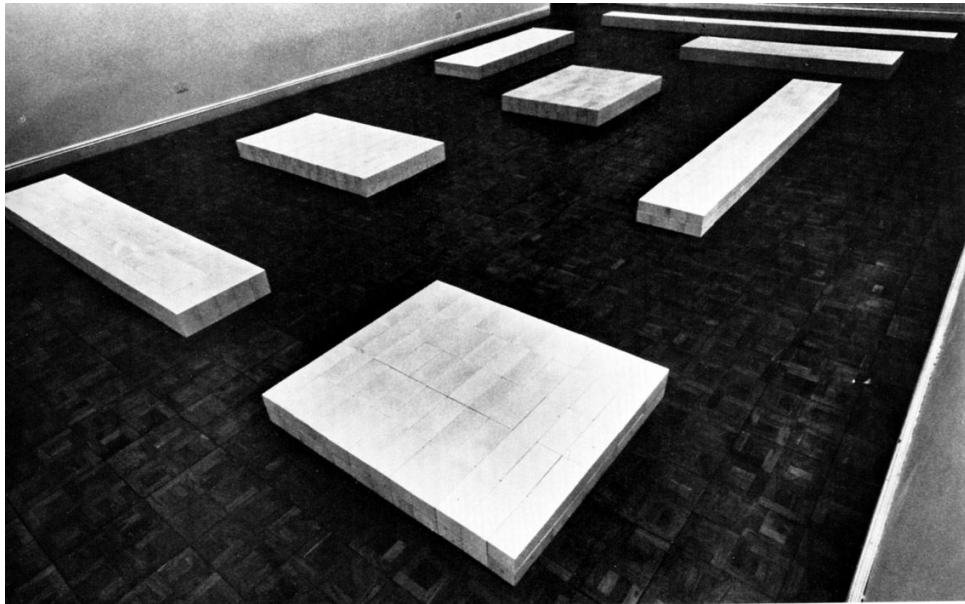


Fig.18 - Carl Andre - *Equivalents*

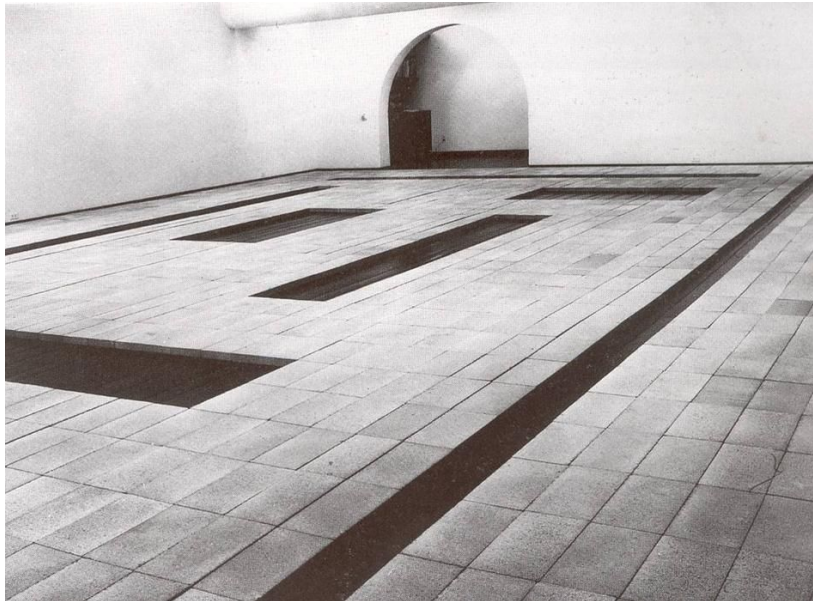


Fig.19 - Carl Andre - *Cuts*



Fig.20 - Carl Andre - *Steel-Magnesium Plain*



Fig.21 - Dan Graham - *Public space/Two audiences*



Fig.22 - Dan Graham - *The Children's Pavilion*



Fig.23 - Michael Heizer - *North*



Fig.24 - Michael Heizer - *Displaced-Replaced Mass*



Fig.25 - Michael Heizer - *Double Negative*



Fig.26 - Bruce Nauman - *Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor*

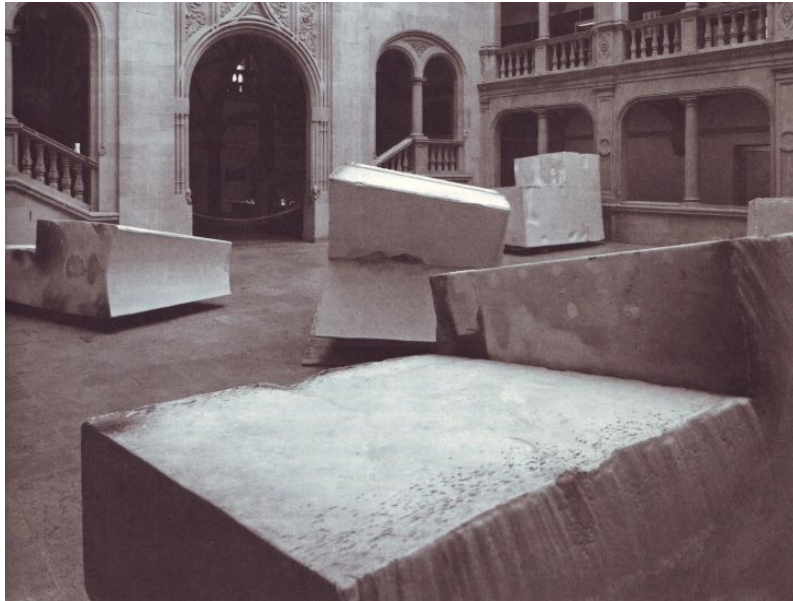


Fig.27 - Joseph Beuys - *Tallow*



Fig.28 - Rachel Whiteread - *Monument*



Fig.29 - Rachel Whiteread - *House*



Fig.30 - Rachel Whiteread - *Untitled (UpStairs)*

Índice de imagens

Fig.1 - Auguste Rodin - *La Porte de L'Enfer* - Disponível em WWW:<<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/gates-hell> > .

Fig.2 - Auguste Rodin - *Monument à Balzac* - Disponível em WWW:<<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/monument-balzac> > .

Fig.3 - Jean Arp - *Bell and Navels* - Disponível em WWW:<<https://www.moma.org/collection/works/81163> > .

Fig.4 - Henry Moore - *Large Upright Internal/External Form* - Disponível em WWW:<<https://theartstack.com/artist/henry-moore/large-upright-internal> > .

Fig.5 - Naum Gabo - *Column* - Disponível em WWW:<<https://www.guggenheim.org/artwork/1379> > .

Fig.6 - Vladimir Tatlin - *Contra-relevos* - Disponível em WWW:<<https://theartstack.com/artist/vladimir-tatlin/corner-counter-relief-1> > .

Fig.7 - David Smith - *Blackburn, Song of an Irish Blacksmith* - Disponível em WWW:<http://www.davidsmithestate.org/candida%20fields%20photos/9850.009neg_lg_cr.htm>

Fig.8 - David Smith - *Cubi XXVII* - Disponível em WWW:<<https://www.guggenheim.org/artwork/3955> > .

Fig.9 - Anthony Caro - *Early One Morning* - Disponível em WWW:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/carro-early-one-morning-t00805> > .

Fig.10 - Anthony Caro - *Carriage* - Disponível em WWW:<<https://classconnection.s3.amazonaws.com/651/flashcards/2651651/jpg/03031359266527358.jpg> > .

Fig.11 - Donald Judd - *Untitled (1972)* - Disponível em WWW:<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524> > .

Fig.12 - Donald Judd - *Untitled (1969)* - Disponível em WWW:<<https://www.guggenheim.org/artwork/1741> > .

Fig.13 - Robert Morris - *Untitled (Battered Cubes)* - Disponível em WWW:<<http://books.openedition.org/enseditions/3828> > .

Fig.14 - Robert Morris - *Passageway* - Disponível em WWW:<http://www.freshartinternational.com/2015/09/22/fresh-vue-smlxl-at-museum-of-contemporary-art-chicago-extended-edition/robertmorris_passageway_1961_mca_2/ > .

Fig.15 - Richard Serra - *Shift* - Disponível em WWW:<<http://okfoc.us/300/landart/> > .

Fig.16 - Richard Serra - *Circuit* - Disponível em WWW:<https://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/24224.jpg > .

Fig.17 - Richard Serra - *Delineator* - Disponível em WWW:<<https://www.moma.org/collection/works/101921> > .

Fig.18 - Carl Andre - *Equivalents* - Disponível em WWW:<
<http://thesingleroad.blogspot.pt/2011/01/test-post.html> > .

Fig.19 - Carl Andre - *Cuts* - Disponível em WWW:<
<http://pt.wahooart.com/@/8XXR3C-Carl-Andre-8-cortes> > .

Fig.20 - Carl Andre - *Steel-Magnesium Plain* - Disponível em WWW:<
<http://studydroid.com/imageCards/0i/ae/card-19217372-front.jpg> > .

Fig.21 - Dan Graham - *Public space/Two audiences* - Disponível em
WWW:<[http://www.artnet.com/magazineus/features/scott/dan-graham7-7-09_detail.asp?picnu
m=4](http://www.artnet.com/magazineus/features/scott/dan-graham7-7-09_detail.asp?picnum=4) > .

Fig.22 - Dan Graham - *The Children's Pavilion* - Disponível em
WWW:<[http://i-ac.eu/fr/collection/163_children-s-pavilion-DAN-GRAHAM-JEFF-WALL-1986-19
89](http://i-ac.eu/fr/collection/163_children-s-pavilion-DAN-GRAHAM-JEFF-WALL-1986-1989) > .

Fig.23 - Michael Heizer - *North* - Disponível em WWW:<
<http://radicalart.info/nothing/space/holes/MichaelHeizer/index.html> > .

Fig.24 - Michael Heizer - *Displaced-Replaced Mass* - Disponível em WWW:<
[https://i.pinimg.com/236x/66/b9/23/66b923d2f9ff4a937c74b22f8fcf9ddd--double-negative-landar
t.jpg](https://i.pinimg.com/236x/66/b9/23/66b923d2f9ff4a937c74b22f8fcf9ddd--double-negative-landart.jpg) > .

Fig.25 - Michael Heizer - *Double Negative* - Disponível em WWW:<
<https://content.newsinc.com/jpg/538/31408603/43788791.jpg> > .

Fig.26 - Bruce Nauman - *Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor* - Disponível em
WWW:<[https://krollermuller.nl/en/bruce-nauman-platform-made-up-of-the-space-between-two-r
ectilinear-boxes-on-the-floor](https://krollermuller.nl/en/bruce-nauman-platform-made-up-of-the-space-between-two-rectilinear-boxes-on-the-floor) > .

Fig.27 - Joseph Beuys - *Tallow* - Disponível em
WWW:<[https://historyofourworld.wordpress.com/2010/02/19/all-in-the-present-must-be-transfor
med-matthew-barney-joseph-beuys/](https://historyofourworld.wordpress.com/2010/02/19/all-in-the-present-must-be-transformed-matthew-barney-joseph-beuys/) > .

Fig.28 - Rachel Whiteread - *Monument*
WWW:<<https://www.trendhunter.com/trends/rachel-whiteread> > .

Fig.29 - Rachel Whiteread - *House* - Disponível em
WWW:<<https://www.apollo-magazine.com/house/> > .

Fig.30 - Rachel Whiteread - *Untitled (UpStairs)* - Disponível em
WWW:<<http://www.artnet.com/magazine/features/ebony/ebony8-20-10.asp> > .

